

Mimesiksestä spekulatiiviseen.

Fiktiivinen maailma ja laji Marko Hautalan
romaanissa *Unikoiria*.

Lotta Papunen
Pro gradu -tutkielma
Kotimainen kirjallisuus
Humanistinen tiedekunta
Helsingin yliopisto
Toukokuu 2019

Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty		Laitos – Institution – Department	
Humanistinen tiedekunta		Kotimainen kirjallisuus	
Tekijä – Författare – Author			
Lotta Papunen			
Työn nimi – Arbetets titel – Title			
Mimesiksestä spekulatiiviseen. Fiktiivinen maailma ja laji Marko Hautalan romaanissa Unikoira.			
Oppiaine – Läroämne – Subject			
Kotimainen kirjallisuus			
Työn laji – Arbetets art – Level	Aika – Datum – Month and year	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages	
Pro gradu	5/2019	80 s.	
Tiivistelmä – Referat – Abstract			
<p>Pro gradu -työssäni tutkin Marko Hautalan romaanin <i>Unikoira</i> (2012) fiktiivistä maailmaa ja lajia. Keskeisenä ikkunana näihin molempiin toimii mimesiksen ja fantasian välinen suhde: millainen se on Hautalan romaanissa ja millainen se tyypillisesti on ollut eri genreissä. Analysoin romaanin mimeettisiä ja fantastisia piirteitä ja niiden välistä jännitettä suhteessa maagisen realismin, tieteisfiktion ja kauhun vakiintuneisiin tapoihin kuvata maailmaansa.</p> <p>Tutkimukseni teoreettisena lähtökohtana toimii Alastair Fowlerin lajiteoria (1982), jonka mukaan kirjallisuuden lajit rakentuvat vakiintuneiden piirreperertoaarien ympärille. Hautalan romaanin lajiyhteyksiä hahmottaakseni lähestyn teosta järjestelmällisesti tarkastellen sitä maagisen realismin, scifin ja kauhun teorioita vasten. Millaisia elementtejä teos lainaa eri lajien repertoaareista? Kuvastaako romaani niin kokonaisvaltaisesti genrejen repertoaareja, että teos voidaan nähdä lajia edustavana?</p> <p><i>Unikoira</i> osoittautui monitasoiseksi teokseksi, jossa lähes jokainen elementti on merkityksellinen kokonaisuutta vasten tarkasteltuna. Runsaat viittaukset teoksen sisä- ja ulkopuolelle tuottavat vaikutelman itsetietoisesta romaanista. Fiktiivisen maailman häilyminen mimesiksen ja fantasian välillä on eräs romaanin tietoisien harkituista asetelmista: romaanin sisäistekijä rakentaa monitulkintaisuutta pyrkimällä toisaalta luonnollistamaan fantastisten elementtien esiintymistä teoksessa, toisaalta ylläpitämään mimesiksen ja fantasian vastakkainasettelua.</p> <p>Romaani ottaa epäsuorasti kantaa omaan paikkaansa kirjallisuuden jatkumossa toisaalta leikittelemällä realistisen ja fantastisen kirjallisuuden rajamailla yhdistelemällä molempien konventioita, toisaalta upottamalla maailmaansa runsain määrin aineksia eri lajien repertoaareista sekä tieteis- ja kauhufiktiivisistä subtekteistä. Postmodernin itsetietoisena ja lajirajoja ylittävänä teoksena Hautalan <i>Unikoiran</i> edustaa uudenlaista spekulatiivista fiktiota, jota voidaan luonnehtia esimerkiksi reaalfantasiaksi.</p> <p>Fowlerin lajiteorian mukaan lajeja yhdistelevä teos voi olla hybridi tai modulaatio. Hybridissä kahden tai useamman genren repertuaarit ovat tasapainossa siten, ettei yksikään dominoi kokonaisuutta kun taas modulaatiossa tällainen tasapaino ei toteudu. <i>Unikoira</i> näyttäytyy lajihybridinä, kun tarkastelu rajoitetaan kauhun ja tieteisfiktion suhteeseen. Samaan aikaan teoksessa esiintyy myös piirteitä lajeista, joiden repertoaarit eivät kuitenkaan ole tarpeeksi kokonaisvaltaisesti läsnä tuottaakseen lajitulkintaa. Esimerkiksi maaginen realismi osoittautuu analyysin perusteella ennemminkin Hautalan romaanin tyylilajiksi kuin lajiksi.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords			
Marko Hautala, mimesis, fantasia, spekulatiivinen fiktio, laji, Alastair Fowler, maaginen realismi, kauhufiktio, tieteisfiktio, reaalfantasia			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited			
Helsingin yliopisto			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

Sisällys

1. JOHDANTO	1
1.1 Tutkimuskohde ja -kysymykset	1
1.2 Teoreettiset lähtökohdat	4
1.2.1 Mimesis ja fantasia kirjallisuuden konventioina	4
1.2.2 Mimesis ja fantasia spekulatiivisissa kirjallisuudenlajeissa	7
1.2.3 Fowlerin lajiteoria	11
2. MIMEETTISEN MAAILMAN MURTUMINEN	13
2.1 <i>Unikoiran</i> mimeettiset kulissit	13
2.2 Erilaisten todellisuuksien rajankäyntiä	19
2.3 Eidolon – virhe todellisuudessa	22
2.4 Olemustaan kommentoiva romaani	25
3. MAAGISEN REALISMIN PIIRTEET <i>UNIKOIRASSA</i>	29
3.1 Esirationaalisesta ammentava fantastinen diskurssi	29
3.2 Yhtymäkohtia maagiseen realismiin	33
3.3 Fantasian ja mimeettisen välinen jännite	36
3.4 Maagista realismia vai todorovilaista fantasiaa?	38

4. TIETEISFIKTION PIIRTEET <i>UNIKOIRASSA</i>	41
4.1 Psykologinen scifi: sisäavaruuden luotaamista	41
4.2 Novum ja spekulatio	47
4.3 Hullu tiedemies ja tieteen pimeä puoli	51
5. KAUHUFIKTION PIIRTEET <i>UNIKOIRASSA</i>	55
5.1 Kauhun olemuksesta	52
5.2 Juonenkäänteistä nouseva kauhu	59
5.3 Postmoderni kauhu	63
6. UNIKOIRA KIRJALLISUUDEN KENTÄLLÄ JA JATKUMOSSA	68
6.1 Unikoira lajien risteyksessä	68
6.2 Unikoira reaalifantasiana	71
7. LOPUKSI	74
LÄHTEET	

1. JOHDANTO

1.1 Tutkimuskohde ja -kysymykset

Marko Hautalan *Unikoin* (2012) on romaani, joka ei tunnu suoraan asettuvan mihinkään tunnettuun genreen; teosta on kirjallisuusblogeissa ja -arvioissa arveltu muun muassa psykologiseksi jännitysromaaniksi, moderniksi kauhuksi, suomikummaksi ja maagiseksi realismiksi.¹ Mainituista lajeista ensimmäinen on realismin puitteissa pysyvää fiktiota, kun taas kolme jälkimmäistä tyypillisesti rikkovat realismin rajoja. Yliluonnollisten piirteidensä vuoksi kauhu, suomikumma ja maaginen realismi voidaan niputtaa yhteisen kattotermin, *spekulatiivisen fiktion*, alle. Yhteisestä nimittäjästä huolimatta lajit ovat keskenään hyvin erilaisia siinä, millaista niissä esiintyvä yliluonnollinen aines on. Maagisessa realismissa yliluonnollinen asettuu eleettömästi osaksi realistista kerrontaa, suomikummassa perinteiseen kerrontaan yhdistyy tieteisfiktion ja fantasian elementtejä ja modernissa kauhussa yliluonnollinen vieraannuttaa tutusta ja turvallisesta. Havainto *Unikoin*in häilymisestä useiden eri lajien rajamailla toimii lajiteoreettisen tutkimukseni lähtökohtana: miksi romaanin fiktiivistä maailmaa voidaan lukea näin monen erilaisen lajikehyksen kautta?

Fantasian ja mimesiksen välinen suhde muodostaa tutkimuksessani erään kiinnostavan ikkunan teoksen lajiin. Tarkastelemalla toisaalta realististen eli mimeettisten piirteiden ja toisaalta yliluonnollisten eli fantastisten piirteiden esiintymistä ja käyttäytymistä Hautalan romaanissa, voidaan havainnoida lähemmin teoksen suhdetta eri genreihin. *Unikoin*in fiktiivisessä maailmassa kiinnostavaa on se, että luonnollinen ja yliluonnollinen kietoutuvat yhteen tavalla, joka tekee epäselväksi jopa sen, edustaako se realismiin nojaavaa fiktiota vai siitä poikkeavaa spekulatiivista fiktiota.

*Unikoin*in fiktiivisen maailman voidaan nähdä ankkuroituvan mimesikseen, todellisuuden jäljittelyyn, mutta kerrontaan ujuttautuu vähitellen siitä poikkeavia piirteitä. Romaanin juoni rakentuu kahden, alkuun erillisen, sittemmin yhdistyvän kerrontalinjan varaan. Näistä merkittävämmässä roolissa on Vaasaan sijoittuva, Joonas-nimiseen mieheen keskittyvä kerronnan taso. Taustoittavampi kerronnan taso sijoittuu menneisyyteen, vuoteen 1993, ja kuvaa kahden

¹ *Unikoin* on kai luokiteltavissa, jos luokitella haluaa, **psykologiseksi jännitykseksi**. (Kirsin kirjanurkka -blogi, 22.10.2012)

*Unikoin*aa voikin luonnehtia **somikummaksi**. Sanan keksi Johanna Sinisalo, jonka romaani *Ennen päivänlaskua ei voi* sai Finlandia-palkinnon vuonna 2000. Somikummassa perinteiseen kerrontaan sulautuu **tieteis-** ja **fantasiakirjallisuuden** piirteitä. (Savon sanomat 13.12.2012)

Viehtymykseni enemmän tai vähemmän **kauhun** kanssa flirttailevaan **maagiseen realismiin** ei liene yllätys kenellekään. Mutta itse kyllä mietin *Unikoin*in luettuani miksen ole aiemmin Marko Hautalaan tämän syvemmin tutustunut. (Rakkaudesta kirjoihin -blogi, 21.7.2013)

tiedemiehen, Jonesin ja Fritzénin, matkakuntaa Ukrainan Toporiviin. Päähenkilöitä, Joonasta ja Fritzéniä, yhdistää erikoinen ongelma; heillä on pakkomielteinen tarve löytää itsestään jotain näennäistä todellisuutta syvällisempää totuutta. Tyhjyyden tunne ajaa Joonaksen osallistumaan Eidolon-terapiaan, jossa hypnoosin avulla tehdään tutkimusmatkoja omaan itseen. Fritzén taas lähtee Suuren unensa vaivaamana Toporiviin etsimään mystistä Unenantajaa, joka tarun mukaan kykenee kertomaan, kuinka unet päättyvät.

Romaanin suhde todellisuuteen on vaikeasti määriteltävissä, sillä siinä ei esiinny yksiselitteisen fantastisia elementtejä, kuten yksisarvisia, haamuja tai ulottuvuusportteja, vaan sen ”oudoillakin” piirteillä on juuret todellisissa ilmiöissä. Eidolon-terapia, johon Joonas osallistuu, muistuttaa hypnoositerapiaa, joka on olemassa oleva, todellinen hoitomuoto, eikä siis sinänsä yliluonnollinen elementti. Romaanissa hypnoosilla on kuitenkin seurauksensa, jotka eivät pitäydy mahdollisuuksien rajoissa; suggestiossa näyttäytyvä kuusisilmäinen koira toimii Joonaksen mieleen istutettuna viruksena, joka alkaa ohjailla vähitellen miehen toimintaa. Romaani häilyy alati mahdollisen ja mahdollottoman välimaastossa siten, että lukija on epätietoinen siitä, kummalle puolelle romaanin fiktiivinen maailma lopulta kallistuu.

Pro gradu -työssäni pohdin Marko Hautalan *Unikoiran* paikkaa lajikentällä ja kirjallisuuden jatkumossa. Tutkimuksen lähtökohtana on havainto siitä, että romaanin lajia on vaikea määritellä. Määrittelyn hankaluus johtuu nähdäkseni kahdesta syystä. Ensinnäkin mimeettisen ja fantastisen suhde on romaanin maailmassa epäselvä, mikä vaikeuttaa tulkintaa, sillä lajit poikkeavat toisistaan siinä, kuinka ne kuvaavat yliluonnollista. Toisekseen romaanissa esiintyy aineksia useammasta eri genrestä. Nämä olettamukset toimivat tutkimukseni hypoteeseina.

Tutkimukseni lajiteoreettinen tausta nojaa Alastair Fowlerin käsitykseen lajista. Fowlerin (1982, 38) typologisen lajiteorian mukaan jokaisella kirjallisuudenlajilla on oma lajirepertoarinsa eli joukko genreen vakiintuneita piirteitä. Teokset, jotka hyödyntävät samaa lajirepertoaria, ovat Fowlerin mukaan sukulaissuhteessa toisiinsa ja muodostavat genren. Yksittäiset genreen kuuluvat teokset hyödyntävät mahdollisesti eri piirteitä repertoarista ja ovat siksi jokseenkin erinäköisiä keskenään, mutta yhteinen lajirepertoari sitoo niitä kuitenkin toisiinsa. Toisinaan on epäselvyyttä siitä, mitkä piirteet voidaan ymmärtää kaltaisuutta synnyttäviksi (Lyytikäinen 2005, 13), toisinaan taas tietty repertoarin piirre on niin dominoiva, että sitä voidaan pitää suorastaan lajikriteerinä (Lehtonen 1983, 71).

Yliluonnollisen aineksen käyttö on piirre, joka kuuluu vahvasti spekulatiivisten lajien repertoariin. Sen lisäksi, että fantasian käyttö on perinteisesti jakanut koko kirjallisuuden kenttää realistiseen ja spekulatiiviseen fiktioon, se jaottelee yhtenä kriteerinä kirjallisuutta myös spekulatiivisen fiktion sisällä (tästä tarkemmin luvussa 1.2.2). Tästä juontuu tutkimukseni painottuminen *Unikoiran* fantastisen aineksen analyysiin. Vaikka pyrin hahmottamaan Hautalan

teoksen suhteita eri genreihin, tarkoitukseni ei ole luokitella teosta tiukkoihin raameihin, vaan päinvastoin tarkastella sen yksilöllisyyttä muuhun kirjallisuuteen suhteuttamalla. Fowlerin teorian valossa yksiselitteinen luokittelu osoittautuu jopa mahdottomaksi: yksittäinen teos voi valikoida aineksia useamman genren repertoaareista ja toisaalta yksittäisen genren tunnistettavat lajiipiirteet voivat muuttua ajan myötä. Fowler puhuukin lajista ennen kaikkea kommunikaatiojärjestelmänä, jota kirjailijat, lukijat ja kriitikot voivat hyödyntää teoksen suhteuttamisessa (Fowler 1982, 32; 256).

Aloitan tutkimukseni tutkimalla *Unikoiran* fiktiivisen todellisuuden rakentumista suhteessa mimesikseen ja fantasiaan: kuinka mimeettisestä poikkeava maailma rakentuu *Unikoirassa* henkilöiden, tapahtumien ja tematiikan tasolla? Pohdin romaanin mimeettisiä ja fantastisia piirteitä ja niiden välistä jännitettä suhteessa eri genrejen vakiintuneisiin tapoihin kuvata maailmaansa. Tutkimuksen edetessä laajennan näkökulmaa myös muihin tarkastelemilleni genreille tyypillisiin lajiipiirteisiin. Kiinnitän huomiota niihin *Unikoiran* sisältöä koskeviin piirteisiin, jotka spekulatiivisia lajeja käsittelevien teorioiden mukaan ovat olennaisia ja lajia rakentavia. Tarkastelen teosta erityisesti tieteisfiktion, kauhun ja maagisen realismin genrejä vasten, sillä nämä kolme ovat olleet romaanista kirjoittaneiden kriitikoiden ja blogistien yleisiä lajitulkintoja. Analyysin kautta pohdin, kuinka vahvasti teos on kytköksissä eri lajien piirrerpertoaareihin ja voidaanko kytkös nähdä lajia määrittävänä.

Hautalan romaanin suhde perinteisiin kirjallisuudenlajeihin on erityisen kiinnostava tutkimuskohde siksi, että lajirajoja koettelevana, sekä spekulatiivisia että realistisia aineksia maailmassaan sekoittavana teoksena teos soveltuu esimerkiksi *reaalifantasiasta*, uudenlaisesta kirjallisuudenmuodosta, jonka taustalla on kirjailijoiden tietoinen pyrkimys pyrillä eroon luokittelusta ja kaavamaisesta lajikonventioiden toistamisesta. Reaalifantastikkojen julistuksessa (Jääskeläinen 2006; tässä Matilainen 2014, 30-33²) todetaan, ettei reaalifantasia ole uusi genre, vaan ”kerronnan vapautta, mimesiksen ja fantasian kudosta, jossa käsitellään todellisuuden ilmiöitä kaikin tarvittavin kirjallisuudellisin keinoin”. Käsite pyrkii ensisijaisesti hylkäämään jaottelun normaaliin (realistiseen) kirjallisuuteen ja siitä poikkeaviin (spekulatiivisiin) marginaaligenreihin. Tutkimukseni loppupuolella pohdin, kuinka tiedostava uudistuminen suhteessa perinteisiin lajikäsityksiin toteutuu Hautalan *Unikoirassa*.

Marko Hautala on itse useissa kirjailijahaastatteluissa tuonut esille jännitteisen suhtautumisensa lajiin. Hautala on todennut genren olevan pahimmillaan loukku, jonne jääneet kirjoittajat eivät osaa muuta kuin toistaa sen tuntomerkkejä (Raevaara 2008). Hänen mukaansa paras genrekirjallisuus syntyy, kun tarinaa lähestytään ilman lajityypin kahleita (Nevala 2009).

² Alkuperäinen reaalifantastikkojen julistus löytyy Pasi Jääskeläisen salasanasuojatusta blogista. Hanna Matilainen on julkaissut ko. kirjoituksesta kattavan lyhennelmän teoksessaan *Mitä kummaa? Opas kotimaiseen spekulatiiviseen fiktion (2014)*.

Lajinmäärityksen vaikeus koskeekin lähes koko Hautalan tuotantoa, joka koostuu kahdeksasta romaanista. Esimerkiksi *Itsevalaisevissa* (2008) on nähty kauhun ja psykologisen jännitysromaanin elementtejä (Väänänen 2008) ja *Kirottu maa* (2002) yhdistää kauhun dekkarigenreen (Väisänen 2002). Hautalan tuotanto laajemmaltikin olisi mielenkiintoinen tutkimuskohde muun muassa siksi, ettei sitä ole aikaisemmin tutkittu lainkaan. Teosten moniaineeksisuuden takia olen kuitenkin päättänyt rajaamaan tämän tutkimuksen aineiston yhteen romaaniin.

1.2 Teoreettiset lähtökohdat

1.2.1 Mimesis ja fantasia kirjallisuuden konventioina

Mimesistä, todellisuuden jäljittelyä, on pidetty länsimaisen kirjallisuuden perusominaisuutena Platonin ja Aristoteleen taiteen olemusta luotaavista teorioista lähtien. Sittemmin mimesis on vakiintunut erityisesti realistisen kirjallisuuden tuntomerkiksi ja realismia ja mimesistä on kirjallisuudentutkimuksessa tarkasteltu paljolti synonyymisesti. Mimesistä voidaan tarkastella kuitenkin myös periodirealismista irrallisena ilmiönä. Tässä suppeammassa merkityksessä mimesis viittaa erityisiin kirjallisiin keinoihin, joiden kautta todellisuutta esitetään. (Peltonen 2008, 6). Mimeettinen kirjallisuus pyrkii todellisuuden illuusioon tarjoamalla esimerkiksi yksityiskohtaisen kuvauksen kautta selkeitä kiinnekohtia tuntemaamme todellisuuteen (ks. Barthes 1993, 99-108). Omassa tutkimuksessani selkeä eronteko mimesiksen ja realismin välille ei ole välttämätöntä, sillä tarkastelen mimeettistä ensisijaisesti fantasian vastakonventiona. Vastakkainasettelu on luonteva, sillä fantasian lajeja on perinteisesti määritelty suhteuttamalla sen fiktiivisten maailmojen lainalaisuuksia arkiseen todellisuuteemme (Lyytikäinen 2015, 12).

Fantasia on kulkenut olemuksellisesti mimeettisen kirjallisuuskonvention rinnalla aina kirjallisuuden alkuhämäristä lähtien, mutta vaikka jo antiikin mytologioita voidaan hyvillä perusteilla kuvata fantasiaksi, termi itsessään on vakiintunut vasta 1700- ja 1800-lukujen taitteessa romantiikan aikana kuvaamaan mielikuvituksesta ammentavaa kirjallisuutta. Ratkaisevana ns. modernin fantasiakirjallisuuden synnyssä nähdään tieteellisen maailmankuvan synty ja maagis-uskonnollisen maailmankäsityksen väistyminen, mikä mahdollisti fantastisen tulkitsemisen aidosti yliluonnollisena (Sisättö 2006, 11). Mimeettiseen nähden fantasiaa on pidetty suhteellisen marginaalisena kirjallisuudenmuotona, mikä näkyy muun muassa kirjallisuuden jaottelussa realismiin nojaavaan ”valtavirtafiktioon” ja fantastiseen ”genrekirjallisuuteen”³. Genrekirjallisuutta on pidetty pitkään

³ Termillä viitataan kirjallisuuteen, joka toisintaa tietyn genren tyypillisiä elementtejä ja juonellisia kaavoja.

korkeakirjallisuuden rinnalla jokseenkin lapsekkaana populaaritaiteena ja todellisuuspakona (Sisättö 2006, 187). Marginaalinen asema on näkynyt myös fantasiakirjallisuuden tutkimuksessa siinä, että lajia on määritelty lähinnä eksklusiivisesti, negaation kautta: fantasiaa on se, mitä *ei* voi olla ja mitä *ei* voi tapahtua (mts. 185–186).

Fantasian määritelmästä ei kirjallisuudentutkimuksessa vallitse täyttä yksimielisyyttä johtuen pitkälti sanan mutkikkaasta etymologiasta ja laajasta käytöstä eri yhteyksissä (Nieminen 2014, 17). Yleinen, laajasti hyväksytty määritelmä perustuu erontekoon mimesiksestä: fantasiassa ilmenee jotain arkikokemuksemme piiriin kuulumatonta. Toinen, usein asetettu lisäkriteeri on, että fantasiassa tällä maagisella elementillä on merkittävä funktio kerronnan kokonaisuuden kannalta. (Matilainen 2014, 18.) Fantasian määritelmä on kuitenkin pitkälti kulttuurisidonnaista; esimerkiksi Suomessa unien ja päähenkilöiden subjektiivisten kokemusten synnyttämä vaikutelma yliluonnollisesta ei välttämättä tee kerronnasta fantastista (Sinisalo 2004, 12), mutta vaikkapa Ranskassa tulkinta voi olla toinen.

Merkittävimmät erot fantasian määritelmissä johtuvat erilaisista tutkimusnäkökulmista ja -painotuksista. Fantasiatutkimus voidaan karkeasti jakaa kahteen pääkoulukuntaan: anglosaksiseen ja romaaniseen. Näistä anglosaksisen tutkimusperinteen fantasia-käsitys pohjautuu selkeämmin mimeettisestä kuvauksesta poikkeamiseen. Tutkimuksen painopisteenä on fantasia siinä merkityksessä kuin esimerkiksi C.N. Manlove on sen määritellyt:

Fantasia on fiktio, joka herättää ihmeellisyyden tunteen ja sisältää olennaisena ja palauttamattomana elementtinä yliluonnollisia tai mahdottomia maailmoja, olentoja tai objekteja, joiden kanssa tarinan kuolevaiset henkilöt tai lukija ovat ainakin osin ystävällisissä suhteissa. (Manlove 1982; sit. Sisättö 2006: 12.)

Manloven määritelmän mukainen fantastinen kirjallisuus ei siis pyri lainkaan jäljittelemään tuntemamme maailman lainalaisuuksia; fantastiset elementit ovat ”palauttamattomia” eli niille ei ole annettavissa luonnollista selitystä. Anglosaksisen fantasia-käsitteen ytimessä onkin ”korkea fantasia” (*high fantasy*), joka sijoittuu tyypillisesti omalakiseseen ja omanlaisen henkilögallerian saavaan fantasiamaailmaan. Sen ohella tunnustetaan kuitenkin myös ”matala fantasia” (*low fantasy*), jota esimerkiksi Hautalan *Unikoira* edustaa. Matalan fantasian kertomuksissa esiintyy korkean fantasian tavoin yliluonnollisia elementtejä, mutta ne sijoittuvat ainakin näennäisesti mimeettiseen miljööseen.

Siinä missä anglosaksinen fantasia on puhdasta yliluonnollisuutta, romaanisessa fantasiassa yliluonnollinen ja mimeettinen asettuvat jännitteeseen suhteeseen. Romaanisen koulukunnan tunnetuin teoreetikko Tzvetan Todorov kuvaa fantastista kertomusta (*le fantastique*) monitulkintaiseksi esitykseksi, jossa sisäislukija joutuu epäröimään luonnollisen ja yliluonnollisen

selityksen välillä (Todorov 1980, 33). Puhtaassa fantasiassa tuo epäröinti ei pääty lainkaan, vaan lukija jää epäilyksen tilaan. Tavallisesti epäröinti kuitenkin päättyy, ja kertomus asettuu lopulta *oudon* tai *ihmeellisen* lajityyppiin. Oudoksi Todorov määrittelee kertomukset, joissa yliluonnollinen saa luonnollisen selityksen osoittautuen esimerkiksi uneksi, harhanäyksi tai huijaukseksi. Ihmeellisen genreen puolestaan kuuluvat kertomukset, joissa yliluonnollinen varmistuu aidosti yliluonnolliseksi. (mt, 41)

Anglosaksinen ja romaaninen koulukunta tarkastelevat fantasiaa hyvin erilaisista näkökulmista, mutta niiden käyttämät käsitteet limittyvät osittain. Anglosaksinen korkea fantasia vastaa pitkälti Todorovin ihmeellisen lajityyppiä ja matalassa fantasiassa mimeettinen ja fantastinen kohtaavat hieman todorovilaisen fantasian tavoin. Matalaan fantasiaan kuuluminen ei kuitenkaan edellytä lukijan epäröintiä kahden tulkinnan välillä, vaan fantasia ja mimesis voivat sekoittua fiktiomaailmassa ilman vastakkainasettelua. Anglosaksisen tutkimustradition ensisijainen kohde, korkea fantasia, samastuu Todorovin ihmeellisen genreen.

Koulukuntien fantasiamääritelmien erilaisuus on helposti havaittavissa, kun tarkastellaan Hautalan *Unikoiran* fiktiivistä maailmaa. Teos nimittäin lokahtaa helposti todorovilaisen fantasian lajiin, mutta anglosaksisesta näkökulmasta sen fantastinen olemus kyseenalaistuu tyystin. Koska *Unikoiran* oudot elementit saattavat olla osittain selitettävissä pseudotieteen erikoisuuksilla, ihmismielen suggeroinnin ja järkkymisen tuotoksina, ne eivät ole yksiselitteisen palauttamattomia eivätkä siten fantastisia. Anglosaksisessa määritelmässä lukijalla ja lukukokemuksella ei ole minkäänlaista roolia, vaan fantasian uskotaan olevan määriteltävissä teoksen sisällöstä käsin. Suomalainen lajityyppijaottelu perustuu ensisijaisesti anglosaksisen fantasiakäsityksen pohjalle, joten tutkimuksessani tarkastelen *Unikoiran* fantastista luonnetta tästä näkökulmasta etenkin siltä osin, kun pohdin teoksen paikkaa lajikentällä ja suhdetta perinteisiin spekulatiivisiin lajeihin. En kuitenkaan sivuuta täysin todorovilaista tapaa tarkastella fantasian olemusta, sillä se tuo uudenlaisia avaimia ja perspektiiviä analyysiin ja huomioi kiinnostavasti lukijan merkityksen lajin määrittämisessä⁴.

Tutkimuskysymykseni taustalla vaikuttava perusasetelma, jossa fantasia ja mimesis nähdään fiktiivisessä maailmassa vaikuttavina, toisiinsa jännitteisessä suhteessa olevina voimina, nousee Kathryn Humeen nojaavasta kirjallisuuskäsityksestä. Tutkimuksessaan *Fantasy and mimesis* (1984) Hume esittää fantasian ja mimesiksen kirjallisuuden perusimpulsseina, joiden varaan kaikki kirjallisuus rakentuu. Muista fantasiakriitikoista poiketen Hume ei pyri kuvaamaan fantasiaa lajina tai moodina, vaan yleisenä kirjallisuutta läpäisevänä ominaisuutena. Siten hänen määritelmänsä ei ole täysin verrattavissa edellä esiteltyihin koulukuntakohtaisiin määritelmiin, vaikka se sisältönsä

⁴ Esimerkiksi Tommi Nieminen on kritisoinut piirrepohjaisten lajiteorioiden kykyä tavoittaa laji sellaisena kuin se lukijakunta sen käsittää; teoriat ja käytäntö ovat liian etäällä toisistaan (Nieminen 2014, 9).

puolesta onkin lähellä anglosaksista fantasiakäsitystä: ”fantasiaa on mikä tahansa eronteko konsensustodellisuudesta” (Hume 1984, 21). Omassa tutkimuksessani tarkastelen *Unikoiran* fantastista ainesta sekä Humeen teorian kuvaamana yleispiirteenä että geneeerisenä, lajia määrittävänä piirteenä.

Humeen näkemys siitä, että kirjallisuudessa fantastinen ja mimeettinen aines kietoutuvat yhteen ja että puhdas fantasia ja mimesis ovat siten abstraktioita (Hume 1984, 20), on laajalti hyväksytty ajatus erityisesti fantasiakirjallisuudentutkimuksen piirissä. Fantastisia maailmoja pidetään tunnistettavina kuvajaisina aktuaalisesta todellisuudesta; niiden kautta kirjailija pystyy käsittelemään esimerkiksi yhteiskunnallista problematiikkaa lukijan kokemusmaailmasta etäännytettyinä ja siten avaamaan uusia näkökulmia liian läheisiksi käyneisiin aihepiireihin (esim. Sinisalo 2004, 23; Ihonen 2004, 78). Myös puhdas mimesis kirjallisuudessa on illuusiota, sillä kertovat esitykset ovat loppujen lopuksi vain kielellisiä sommitelmia, joilla pyritään luomaan vaikutelma todellisuudesta (esim. Brook-Rose 1981, 320–321). Humeen ajatus kirjallisuuden mimeettisen ja fantastisen erottamattomuudesta on tästä näkökulmasta perusteltua, mutta se ei kumoa sitä tosiasiaa, että toiset kirjalliset esitykset voidaan nähdä fantastisempina kuin toiset, ja kun fantasia nousee teosjoukkoa keskeisesti määrittäväksi ominaisuudeksi, on syytä puhua lajista. Geneeeriseen kuvaukseen Humeen teoria ei anna välineitä, sillä se ei erota esimerkiksi tieteiskirjallisuutta korkeasta fantasiasta. Lajiteoriaa esittelen tarkemmin seuraavassa luvussa.

1.2.2 Mimesis ja fantasia spekulatiivisissa kirjallisuudenlajeissa

Spekulatiivinen fiktio eli *spefi* on geneerinen vastine humelaiselle fantasialle; se on kattonimike kaikille fantastisia elementtejä sisältöaineksenaan hyödyntäville kirjallisuudenlajeille. Sfeffin tunnetuimmat alalajit ovat tieteiskirjallisuus eli science fiction, fantasiakirjallisuus (high fantasy), kauhu ja maaginen realismi, mutta sen piiriin kuuluvat myös esimerkiksi vähemmän tunnetut paleofiktio ja kyberpunk sekä useita muita marginaalisempia alalajeja. Genrejä yhdistävä tekijä on se, että ne vieraannuttavat maailmansa jollain tavalla mimeettisestä maailmankuvasta. Tässä luvussa esittelen lyhyesti mimeettisen ja fantastisen suhdetta siten kuin se tyypillisesti kussakin lajissa ilmenee. Rajaen tarkasteluni fantasiakirjallisuuden, tieteiskirjallisuuden, kauhufiktion ja maagisen realismin lajeihin.

Fantasiakirjallisuus, joka käytännössä tarkoittaa samaa asiaa kuin anglosaksinen termi high fantasy, kuvaa rinnakkaismaailmaa tai toisenlaisessa ulottuvuudessa olevaa maailmaa. Perinteinen fantasiamaailma on keskiaikaisen feodaaliyhteiskunnan kaltainen, jossa keskiaikainen taikausko konkretisoituu taikuuden ja yliluonnollisten elementtien ollessa aidosti mahdollisia ja

tapahtuvia kertomuksen fiktiivisessä maailmassa (Bengtsson 2000, 35). Yliluonnollisen läsnäolo on tavallisesti fantasiaromaanin henkilöille luontevaa eikä herätä ihmetystä (esim. Ihonen & Ihonen 2006, 146; Chanady 1985, 7). High fantasy -kirjallisuudessa mimeettinen aines kätkeytyy näennäisesti muuttuneisiin maailmoihin, eikä se asetu jännitteeseen suhteeseen fantasian kanssa; fiktiivisen maailman viittaussuhde aktuaaliseen maailmaan ei ole suora vaan ennemminkin metaforinen (ks. Rose 1981, 21–22). Koska tutkimuksessani pohdin Hautalan *Unikoiran* maailmaa, jossa keskeistä on fantasian ja mimeettisen jännitteinen kohtaaminen realistisen oloisessa maailmassa, sekundäärimaailmoihin sijoittuvan high fantasyn lajipiirteiden yksityiskohtainen analyysi ei ole tässä tarpeen. Fantasiakirjallisuus ja sen tutkimus ovat kuitenkin antaneet vaikutteita matalan fantasian lajien teoreettiseen tarkasteluun ja high fantasy -kirjallisuutta voidaan pitää realistisen kirjallisuuden kanssa eräänlaisina äärivastakohtina, joiden välimaastossa muun muassa maaginen realismi, tieteiskirjallisuus ja kauhu tasapainoilevat.

Kauhukirjallisuus on spekulatiivisen fiktion lajeista ainoa, jonka olemuksen keskeisin määrittäjä ei liity suoraan mimeettisestä esityksestä poikkeamiseen; kauhukirjallisuuden ensisijainen tehtävä on herättää lukijassa pelon ja jännityksen tuntemuksia. Yliluonnollinen aines on kuulunut luontevasti kauhun piirrerpertuaariin, mutta se ei ole välttämätön kriteeri kauhufiktiiviselle teokselle. Karkeasti jakaen voidaan sanoa, että alkuperäisessä, 1700-luvulla syntyneessä goottilaisen kauhun traditiossa kauhuefekti synnyttiin pääosin yliluonnollisen kuvaston, kuten haamujen, hirviöiden ja vampyyrien avulla, mutta 1960-luvulta lähtien modernin kauhun erottautuessa omaksi genrekseen, pahuus on siirtynyt vähitellen ihmisen ulkopuolelta sisäiseksi ominaisuudeksi ja siten pelkistymättömän yliluonnollisen käyttö on jäänyt kauhukirjallisuudessa vähäisemmäksi (Mäyrä 1998, 50). Nykykauhu on kuitenkin säilyttänyt optionsa yliluonnolliseen eikä puhtaan fantastiset piirteet ole sille vieraita.

Aikakaudesta ja sille ominaisista keinoista riippumatta kauhugenreä on aina leimannut jonkinlainen pyrkimys shokkiefektiin, joka syntyy, kun tutuksi ja turvalliseksi koettuun maailmaan murtautuu sille vieraita ja uhkaavia aineksia. Hieman yleistäen voitaisiin siis sanoa, että mimeettinen ja yliluonnollinen – oli se sitten aitoa yliluonnollisuutta tai vain sellaiseksi koettua – asettuvat lajissa voimakkaan jännitteeseen suhteeseen toistensa kanssa. Tavallisesti kauhukertomuksen viehätys rakentuu juuri tämän jännitteen varaan.

Tieteiskirjallisuutta on usein kuvailtu vertaamalla sitä fantasiakirjallisuuteen. Erojen on todettu ilmenevän parhaiten lajien suhtautumisessa mahdottomaan: siinä missä high fantasy selittää yliluonnollisen taikuudella tai jättää sen selittämättä, tieteiskirjallisuus pyrkii luomaan uskottavat, luonnontieteelliset perustelut mahdottomuuksien näennäiseksi mahdollistamiseksi. Metaforisen sijaan tieteisfiktion suhde mimeettiseen on metonyyminen sen maailmojen ollessa todellisuuden loogisia laajentumia (Rose 1981, 21–22). Lajitutkimuksen perustaa luonut Darko Suvin

esittää scifistisen yliluonnollisen perustuvan ”tiedostavaan vieraannuttamiseen”, jossa keskeisessä roolissa on yksi tai useampi *novum*, kuvitteellinen keksintö tai poikkeama luonnonlaissa. Vieraannuttamisen tiedostavuuden tulee Suvinin mukaan näkyä siinä, että ei-empiirinen, kuvitteellinen maailma näyttäytyy lukijalle samalla tavoin tieteellisten lakien mukaan toimivana kuin empiirinen todellisuus. Tieteisfiktiivisen maailman funktio on siis sekä peilata mimeettistä todellisuutta että muuntaa sitä uudenlaiseksi. (Suvin 1979, 27–30.)

Tieteiskirjallisuuden tarjoama uutuuden lumo syntyy lukijan tehdessä havaintoja mahdollisen maailma ja empiirisen maailman välisestä suhteesta. Carl Malmgren kuvaa kahta perustavanlaatuista vieraannuttamistapaa, jotka hän on nimennyt *ekstrapolaatioksi* ja *spekulaatioksi*. Ekstrapolaatio on vieraannuttamista, joka on johdettu hypoteettisesti nykyisen tieteellisen näkemyksen pohjalta ja joka pyrkii pysymään tieteellisesti mahdollisen rajoissa. Spekulaatio sen sijaan on vapaampaa ja luovempaa ”mitäpä jos” -tyyppistä pohdintaa, joka on usein analogisessa suhteessa empiiriseen maailmaan. (Malmgren 1991, 12–13) Molemmat vieraannuttamisen tavat tarjoavat lukijalle uuden näkökulman tuntemansa maailman tarkasteluun. Maailmojen välisen vertailun mahdollistaminen on Suvinin mukaan yksi tiedostavan vieraannuttamisen kriteeri; fiktiossa kuvattu maailma on voitava tulkita vaihtoehtoiseksi empiiriselle maailmalle (Suvin 1979, 7-9). Tämän analogisen potentiaalin kautta mimeettinen asettuu osaksi tieteisfiktiofantastista maailmaa ja näiden kahden suhde on lukijan näkökulmasta katsottuna jännitteinen.

Maaginen realismi on lajikäsite, joka on rantautunut Suomeen vasta viimeisten parinkymmenen vuoden aikana. Kotimaisen tutkimuksen vähyydestä johtuen lajin määritelmä on alan oppaissa vielä hyvin yksinkertainen: esimerkiksi Hanna Matilainen (2014, 17) ja Vesa Sisättö (2006, 15) ovat kuvanneet maagisen realismin realistiseen maailmaan sijoittuvaksi tarinaksi, jossa tapahtuu jotakin outoa ja kummaa. Määritelmä tällaisenaan on identtinen matalan fantasian määritelmän kanssa, eikä sen kautta saada erontekoa esimerkiksi tieteiskirjallisuuteen tai kauhuun. Maagisella realismilla on kuitenkin suhteellisen vakiintunut piirreperertuaarinsa, jota on esitellyt muun muassa Amaryll Chanady (1985) ja Wendy B. Faris (1995) ja Maggie Ann Bowers (2004).

Maagisen realismin juuret ovat latinalaisessa Amerikassa. Alun perin se viittasi laajemmin taidetyyliin. Käsite vakiintui kirjallisuuskritiikin käsitteeksi 1950-luvulla ja tässä yhteydessä se nousi maailmanlaajuiseen tietoisuuteen, kun kolumbialaisen kirjailijan Gabriel García Márquezin romaani *Sadan vuoden yksinäisyys* (*Cien años de soledad*) ilmestyi 1967. Maagisen realismin käsitettä on sen jälkeen sovellettu paljolti kuvaamaan myös länsimaista kirjallisuutta. (Baldick 2008, 194) Alkuperäinen maagisen realismin sisältämä yliluonnollinen syntyi, kun mimeettiseen todellisuuteen sekoittui Amerikan intiaanien myyttejä ja taikauskoa (Chanady 1985, 19). Sittemmin lajin spekulatiivisen elementin määritelmä on laajentunut käsittämään mitä tahansa tunnetusta todellisuudesta vieraannuttavia piirteitä. Myytin tuominen nykyajan yhteiskunnan kontekstiin on

kuitenkin yhä eräs maagisen realismin piirre (esim. Baldick 2008, 194).

Maagiselle realismille on luonteenomaista, että maagisia piirteitä ei selitetä romaanissa yliluonnollisina, vaikka ne käytännössä sitä olisivatkin: tarina kulkee eteenpäin aivan kuin mitään outoa ei olisi tapahtunut (Chanady 1985, 44). Tähän viittaa mm. Bowers (2004, 22) tähdentäessään fantasian ja maagisen realismin eroja seuraavasti: ”Fantasiassa yliluonnolliset tapahtumat tulkitaan yliluonnollisiksi tapahtumiksi realistisessa kerronnassa, kun taas maagisessa realismissa yliluonnolliset tapahtumat tulkitaan realistisiksi tapahtumiksi realistisessa kerronnassa.” Varsinaisesti tekstin maailmassa yliluonnollisuutta ei siis esiinny, vaan todellisuus hahmotetaan maagisena kokonaisuutena, johon epäluonnolliset tapahtumat ja elementit asettuvat luonnollisena osana (Chanady 1985, 22). Näin mimeettinen ja fantasia eivät asetu jännitteeseen suhteeseen toisiinsa nähden.

Yhteenvetona edellä esittelemieni spekulatiivisten lajien suhteesta mimeettiseen ja fantastiseen olen laatinut seuraavan kaavion:

	fantasiakirjallisuus	kauhu	tieteiskirjallisuus	maaginen realismi
mimeettisen olemus	kätketty, metaforinen yhteys	mimeettinen miljöö	mimeettinen vaikutelma; spekulatiivinen puettu mimeettisen asuun	mimeettinen luonteva osa maagisessa kokonaisuudessa
mimeettisen ja fantastisen suhde	ei jännitettä	voimakkaasti jännitteinen	lievästi jännitteinen	ei jännitettä
fantastisen olemus	selkeästi olemassaoleva ja vaikuttava voima, fantastinen miljöö	kauhua synnyttävä funktio, ammentaa pelottavaksi koetusta toiseudesta	perustuu spekulatioon tai ekstrapolaatioon; fantastinen loogisessa suhteessa mimeettiseen	fantastinen luonteva osa maagisessa kokonaisuudessa

Taulukosta voidaan havaita, että vaikka mimesis ja fantasia kietoutuvat jollain tavoin yhteen jokaisessa spekulatiivisen lajin piirteistössä, niiden luonne ja funktio on kussakin genressä hyvin omaleimainen. Lähtiessäni analysoimaan mimeettisen ja fantastisen luonnetta Hautalan *Unikoiran* kohdalla, pyrin kiinnittämään erityishuomiota taulukossa mainittuihin asioihin: missä määrin romaani muistuttaa perinteisiä spekulatiivisia lajeja? Onko mimeettisen ja fantasian suhteella suurta merkitystä lajitulkinnan kannalta?

1.2.3 Fowlerin lajiteoria

Kuten olen jo todennut, tutkimuksessani pyrin analysoimaan Marko Hautalan *Unikoiran* suhdetta kirjallisuuden eri lajeihin. Lähestyn teosta järjestelmällisesti tarkastellen sitä erityisesti kolmen spekulatiivisen genren, maagisen realismin, scifin ja kauhun teorioita vasten. Tarkasteluni on romaanilähtöistä; kiinnitän huomiota teoksesta nouseviin piirteisiin, jotka nähdäkseni synnyttävät kytköksen lajiin ja tarkastelen näitä yhteyksiä kriittisesti lajiteorioita hyväksi käyttäen. Tämä tarkastelutapa perustuu pitkälti käsitykseen lajista sellaisena, kuin Alastair Fowler on kuvannut sitä teoksessaan *Kinds of literature. An introduction to the theory of genres and modes* (1982).

Fowlerin mukaan genre on joukko teoksia, jotka ovat yhteydessä toisiinsa *lajirepertoaarin* kautta. Lajirepertoaari on kaikkien lajinäköisyyttä synnyttävien piirteiden joukko, joita yksittäiset genren edustajat ilmentävät rajatusti. Fowlerin mukaan melkein mikä tahansa kirjallisen teoksen piirre voi toimia osana genren repertoaaria, mutta toiset piirteet ovat vahvemmin kytköksissä lajiin kuin toiset. (Fowler 1982, 55–56). Lajirepertoaarin piirteitä ei ole määritelty missään luettelomaisesti, sillä laji on dynaaminen ja kommunikatiivinen käsite. Fowlerin mukaan yksittäisen piirteen on mahdollista toimia lajia rakentavana vain, jos se on tunnistettavissa genren lajipiirteeksi. Lajin muuttuessa jotkut piirteet saattavat karsiutua repertoaarista, kun ne eivät täytä enää tunnistettavuuden vaatimusta. (Fowler 1982, 73)

Fowlerin teorian valossa ei siis voida määrittää tiettyjä lajipiirteitä, joiden löytyminen teoksesta puoltaisi lajiin kuulumista. Siksi lajiyhteyksien tarkastelun on lähdettävä romaanista itsestään; millaisia piirteitä siihen on valikoitunut ja muodostavatko nämä piirteet lajinäköisyyttä? Samalla on muistettava, ettei kaikki yhdennäköisyys synnytä lajitulkintaa. Kuten Pirjo Lyytikäinen on kiteyttänyt, teosten tulkinnassa on kyse sellaisten yhteyksien luomisesta, jotka ovat mielekkäitä, kiinnostavia ja tulkinnan kannalta relevantteja. Jos lajimalli ei avaa tulkinnalle tällaisia väyliä, sitä ei yhdistetä teokseen. (Lyytikäinen 2005, 16) Lajiteorian perimmäinen merkitys on toimia kommunikoinnin välineenä auttamalla lajien tunnistamisessa ja keskinäisessä vertailussa.

Fowlerin lajiteorian merkittävin anti omalle tutkimukselleni on se, että se ottaa huomioon lajiin kuulumisen moninaisuuden. *Perheyhtäläisyyden* käsitteen kautta Fowler luo analogian ihmisiin, jotka voivat olla geneettisen perimänsä puolesta kytköksissä useaan eri perheeseen ja sukuun. Ihmisten tavoin kirjalliset teokset muodostavat perheen tietyn lajin jäsenenä. Perheenjäsenten välinen yhdennäköisyys on moninaista: yksittäisiä piirteitä, jotka yhdistäisivät kaikkia jäseniä, ei välttämättä voida nimetä, mutta yhteenkuuluvuus on kuitenkin tunnistettavissa kaltaisuuden kautta. (Fowler 1982, 40 – 41) Kirjallisilla teoksillakin on usein yhteinen ”geeniperimä”, sillä monesti vaikutusten ja jäljittelyn ketju sekä perityt koodit liittävät teokset osaksi lajitradiotiota ja lajia (ks. mt, 42).

Lajitradition merkitystä lajille kuvaa hyvin se, että Fowler on nimennyt pääasiallisen lajin *historialliseksi lajiksi* erottamaan sitä muista kategorioista, kuten *alalajista*. Alalaji on historiallisen lajin kaltainen, mutta sen lajirepertoaariin on vakiintunut ainakin yksi uusi piirre historialliseen lajiin verrattuna. (mt, 55 – 56) Alalajin piirrerepertoaari ei saa kuitenkaan olla ristiriidassa historiallisen lajin repertoarin kanssa; jos näin on, kyse on jo kokonaan toisesta lajista (mt, 158-159). Yksittäinen teos voi kuulua samanaikaisesti paitsi tiettyyn historialliseen lajiin ja sen alalajiin, myös kokonaan toiseen lajiperheeseen. Fowler nimeää *hybridiksi* teoksen, joka hyödyntää kahden tai useamman genren lajirepertoaaria siten, ettei mikään niistä hallitse kokonaisuutta. (mt, 183) *Modulaatio* sen sijaan on teos, jossa on useamman lajin piirteitä, mutta yksi lajeista on näkyvämmässä roolissa muihin nähden. Tällainen teos voi esimerkiksi hyödyntää lähinnä yhden genren repertoaaria ja samalla sisältää toisen lajin tyylipiirteitä. (mt, 191)

Pysyviä määritelmiä kirjallisuuden lajikentällä on mahdotonta tehdä: kommunikatiivisen luonteensa vuoksi genret muuttavat muotoaan ja kehittyvät. Myös tulkintatavoissa ja määrittelyssä voi tapahtua muutoksia. Kuitenkin lajin käsitteellä on kirjallisuuden tulkinnassa keskeinen asema, sillä lajitulkinta ohjaa lukuprosessia. Fowlerin mukaan kirjallisuuden varsinaista tulkintaa edeltää teoksen geneerisen horisontin määrittely eli lajin konstruointi: teos hahmotetaan syntykontekstinsa lajijärjestelmän puitteissa (mt, 259). Vasta tämän jälkeen tulee tulkinta. Koska teoksesta pyritään löytämään merkityksellisyyttä, tulkinta nousee yleensä modernista lukukontekstista (mt, 264 -265). Fowlerin mukaan hyvä tulkinta huomioi myös alkuperäisen, teoksen syntykontekstin merkityksen (mt, 270): kirjallisuutta ei voi irrottaa juuristaan. Lajin käsite tuottaa osaltaan kiinnostavan ikkunan aikaisempaan kirjallisuuteen ja kirjallisuushistoriaan. Siksi sen tarkastelua ei tule unohtaa myöskään nykykirjallisuuden kohdalla.

2. MIMEETTISEN MAAILMAN MURTUMINEN *UNIKOIRASSA*

2.1 *Unikoiran* mimeettiset kulissit

Marko Hautalan *Unikoiran* tapahtumat ankkuroituvat moderniin arkitodellisuuteen. Todellisuuden tuntua rakentaa romaanin keskeisten tapahtumien sijoittuminen sijoittuminen Vaasaan ja sen olemassa oleville kaduille. Lukija voi jopa seurata päähenkilö Joonaksen kulkua Vaasan maisemissa paikannimien perusteella. Vaskiluoto, Hartmaninkuja ja Varisselänkatu eivät jää ainoiksi referentiaalisiksi erisnimiksi, vaan romaanissa esiintyy myös esimerkiksi Diili-ohjelma, Valvira, Ayurveda-ruokavalio ja Google vain muutaman mainitakseni. Paitsi että nämä näennäisesti merkityksettömät yksityiskohdat ovat rakentamassa realistiselle kirjallisuudelle ominaista toden tuntua (ks. Barthes 1993, 107), ne myös tuovat ajankohtaiset ilmiöt osaksi romaanin fiktiivistä maailmaa; mimeettiset piirteet rinnastuvat arkitodellisuuden ilmiöihin ja synnyttävät fiktion vaikutelman todellisuudenkaltaisuudesta ja tuttuudesta (Peltonen 2008, 11; Barthes 1993, 99–108). *Unikoiralle* tyypillinen yksityiskohtainen kuvaus näkyy esimerkiksi seuraavassa lainauksessa:

Hän mietti, miksi nainen tuli sessioihin kireissä kapreissa ja hihattomassa treenipaidassa kuin kuntosalille. Kyseessä oli luultavasti pastellinvärisessä omakotitalossa asuva bisnesnainen, joka vei lapset kouluun ja harrastuksiin katumaasturilla, oli jo parikymppisenä kohdistanut tähtäimensä sopivaan ekonomipoikaan, jonka luottoraja riittäisi kaikkeen tarpeelliseen. Sen kaiken materian ylettömyyden vastapainoksi sitten vähän henkisyttä eidolon-ryhmässä, siinä kampaajan ja bodypumpin välissä. (U, 24–25)

Unikoira on henkilökeskeinen romaani, jossa objektiivinen kertoja on häivytetty; fiktiivinen maailma näyttäytyy lukijalle kolmannen persoonan mielenmaisemien kautta. Tämä kertojaratkaisu ja sisäisten tapahtumien etualaistuminen on perinteisesti ollut psykologisen realismin konventio (Peltonen 2008, 31)⁵. Psykologinen tendenssi on havaittavissa erityisesti henkilöiden ihmissuhdeongelmissa ja identiteetin hajoamisen teemoissa. Teoksen keskeisiä teemoja ja arkirealismia avatakseni aloitan tutkimukseni analyysiosion käymällä läpi sen psykologista pohjavirettä rakentavia piirteitä.

Romaanin tapahtumat alkavat tilanteesta, jossa Joonas osallistuu Eidolon-terapiaan pitkittyneen masennuksen ja tyhjyyden tunteen vuoksi. Takana on ero pitkäaikaisesta tyttöystävästä Meeristä ja edessä tuntuu olevan vain merkityksettömien ja rutiininomaisten

⁵ Tämä ei tietenkään tarkoita sitä, ettei kerronnallinen ratkaisu voisi olla myös spekulatiivisissa lajeissa mahdollinen; esimerkiksi scifi on nähty täysin realistisen romaanin tekniikat omaksuneena lajina (Brook-Rose 1981, 81–82).

työpäivien loputon ketju. Teoksen alussa Eidolon-terapia näyttäytyy lukijalle joogaa etäisesti muistuttavana meditatiivisen terapian muotona: osallistujat lepäävät makuualustoilla ja pyrkivät suggestiiviseen tilaan, jossa syntyy kokemus toisessa ajassa ja paikassa olemisesta ja jossa on mahdollista kohdata erinäisiä olentoja. Alkuun terapiaistunnoista ei tunnu olevan Joonakselle hyötyä, mutta orastava ihastus terapian ohjaajaan, Aliisaan, saa Joonaksen jatkamaan istuntoja. Suhde eteneekin vähitellen, kun Aliisa osoittaa kiinnostusta nähdä myös terapian ulkopuolella. Joonaksen ja Aliisan suhde muodostaa yhden, tosin häilyvän, kiintopisteen Joonaksen elämään. Kolmas keskeinen hahmo Joonakseen keskittyvässä kerronnan linjassa on Joonaksen lapsuudenystävä Jyri, joka ottaa vuosien hiljaisuuden jälkeen yhteyttä sähköpostitse ja ehdottaa tapaamista. Miesten väliset keskustelut luotaavat menneisyyttä ja yhteistä nuoruutta ja osittain niiden kautta Joonaksen ja Jyrin hahmot rakentuvat psykologisesti uskottaviksi yksilöiksi.

Nähdäkseni *Unikoiran* mimeettinen puoli kytkeytyy ensisijaisesti juuri Joonaksen ja Jyrin hahmojen todenkaltaisuuteen ja uskottavuuteen. Henkilöiden mimeettisyyttä voidaan tarkastella esimerkiksi Aleid Fokkeman (1991) koodimallin kautta, joka kiinnittää huomiota henkilöön kuuden eri koodin tasolla. Nämä ovat 1) looginen, 2) biologinen, 3) psykologinen, 4) sosiaalinen, 5) kuvailun sekä 6) metaforan ja metonymian koodi (Fokkema 1991, 74–75). Fokkema on alun perin kehittänyt mallinsa postmodernin kirjallisuuden henkilöiden analyysiin siitä näkökulmasta, kuinka postmoderni rikkoo perinteisiä koodeja ja muuntaa niitä innovatiivisesti, mutta mallia voidaan hyvin soveltaa myös realistisen kirjallisuuden tarkasteluun, kuten Milla Peltonen on tehnyt tutkimuksessaan *Jälkirealismen ehdoilla* (2008). Peltonen mukaan Fokkeman konnotatiivisissa koodeissa on kyse sellaisista realismille ja sen mimeettisyyden tarkastelulle olennaisista henkilökuvausten keinoista ja konventioista, jotka ovat tekstuaalisia, mutta samalla kytköksissä aktuaaliseen maailmaan (Peltonen 2008, 219). Seuraavaksi esitän lyhyesti, kuinka konnotatiiviset koodit näkyvät *Unikoiran* henkilöissä.

Fokkeman ensimmäinen eli looginen koodi merkitsee henkilön ristiriidatonta olemusta: hahmo joko on tai ei ole olemassa ja joko on tai ei ole inhimillinen. Henkilö ei siis voi olla yhtäaikaaisesti esimerkiksi fantastisen ja arkitodellisen maailman asukas, kuten Leena Krohnin romaanissa *Oofirin kultaa* (1987), tai kone ja ihminen kuten kyberpunkin konventionaaliset henkilöt, kyborgit. *Unikoiran* keskeiset henkilöt ovat loogisen koodin mukaisia, todellisia ja inhimillisesti olemassa olevia romaanin fiktiivisessä maailmassa.

Biologisen koodin olemassaolo näkyy *Unikoirassa* paitsi hahmojen inhimillisyydessä, myös siinä, että henkilöille annetaan historia ja juuret. Erityisesti Jyrin lapsuus ja nuoruus kuvataan Joonaksen muistojen kautta:

Hän näki nuoremman Jyrin, ja taas uuden, yhä nuoremman
pienen pojan, sen jonka vanhemmat kuolivat yhden ainoan

vuoden sisällä. – – Joonas ajatteli Jyriä varhaisteininä, jota
nökkimisjärjestyksen pohjimmaisinkin saattoivat polkea.
Finninaamaisena lukiolaisena, jonka pelkkä varjomainen
olemus soti kaikkea sitä optimismia vastaan, jota silloin olisi
pitänyt tuntea. (U, 59–60)

Joonaksen ja Jyrin luonnekuvaus on romaanissa suorastaan inhorealista, eikä se kaihda ihmisyyden eläimellisten puolten esiintuomista. Jyri toteaa ”hypänneensä ilmaan”, mikä käytännössä tarkoittaa, että hän on antautunut hedonististen viettien ohjailtavaksi moraalien ja yhteiskunnallisten velvollisuuksien kustannuksella. Jyri suhtautuu elämäänsä ylimielisesti ja näkee vapaasta viettielämästä poikkeavat ihanteet valheena, jonka biologia on langettanut ihmiskunnan niskoille:

Noi on eläimiä, jotka on huijattu luulemaan, että niiden
himojen takana on jotakin ylevää ja romanttista. Kato nyt
tuota isin pikku kukkoa. Ja noita sorron ikeestä vapautettuja
kanasia, jotka voisi nykyään periaatteessa tehdä ihan mitä vaan,
mutta edelleen ne haluaa vain rakentaa pesää. Kyllä luonto
on ihmeellinen. (U, 54–55)

Kuten edellisestä lainauksesta voidaan havaita, ihmisen rakentuminen biologian, eläimellisten viettien varaan on romaanissa esillä henkilökuvauksen lisäksi myös henkilöiden puheessa. Ihmisbiologian analyysi on läsnä erityisesti tiedemies Fritzenin fokalisoidussa kerronnan tasossa, kuten myöhemmin esitän luvussa 4. Teoreettinen pohdiskelu yhdessä henkilöiden historiallisen taustoituksen kanssa ohjaa lukijaa havaitsemaan biologisen perustan henkilöiden käyttäytymisen taustalla. Jyrin ylimielinen havainto biologiasta vain muita ihmisiä sitovana lainalaisuutena ironisoituu, kun huomataan, että Jyrin ”hyppääminen” on tapahtunut pakotettuna, ainoana vaihtoehtona henkisellemme romahtamiselle ja kenties itsemurhalle. Tämä tapahtumien ja identiteetin motivoituminen menneisyyden palasista liittyy osittain jo seuraavaan, psykologiseen koodiin.

Psykologinen koodi on kiinteästi yhteydessä kerronnan psykologiseen motivointiin, joka tutkimuksessa on nähty tyypillisenä kolmannen persoonan kerronnalle (Peltonen 2008, 226). Dorrit Cohnin mukaan kolmannessa persoonassa tapahtuvia psyyken kuvaamisen tekniikoita on kolme: psykokerronta, lainattu monologi ja kerrottu monologi (Cohn 1983, 14). *Unikoirassa* toteutuu ainoastaan kerrottu monologi, vapaata epäsuoraa kerrontaa edustavaa ajatusten virtaa, josta erillistä kertojan ääntä ei ole erotettavissa. Joonakseen liittyvässä kerronnan tasossa fokalisoi on Joonas yhtä poikkeamaa lukuun ottamatta, toisella kerronnan tasolla tiedemies Fritzen. Romanin kerronnan tapa on psykologisesti motivoitua, mikä näkyy erityisesti fokalisoijien ahdistuneesta mielestä seuraavana kuvauksen synkkyytenä ja kyynisyytenä. Cohnin mukaan psyyken kuvaamisen tekniikoilla luodaan vaikutelma henkilön tietoisuudesta ja psykologisista ominaisuuksista.

Psykologisen koodin olemassaolo edellyttää henkilöiltä sisäistä elämää, tunteita, pelkoja, haluja ja toiveita, joiden kautta heidän toimintansa motivoituu. Romaanin alussa Joonaksen toimintaa ohjaa vahvasti halu täyttää eron jälkeinen sisäinen tyhjiys ja pelko siitä, että elämällä ei ole hänelle enää mitään annettavaa. Sisäinen kriisi saa hänet palaamaan muistoissa yhä uudestaan nuoruuteen, ”aikaan, jolloin surkeimmat valinnat olivat vielä tekemättä” (U, 51). Toiminnan tasolla Joonas hakeutuu Eidolon-terapiaan ja pyrkii rakentamaan uutta parisuhdetta vanhan tilalle. Joonaksen sisäisellä elämällä on siis hallitseva ote tapahtumien kulun suhteen.

Neljäs, sosiaalinen koodi viittaa henkilön osallisuuteen erilaisissa sosiaalisissa yhteisöissä ja ylipäätään yhteiskunnassa. Jyrin ja Joonaksen vastakkainasettelun kautta sosiaalinen koodi nousee temaattisen tarkastelun kohteeksi. Jyrin irrallisuutta vasten Joonaksen elämä kaikessa turvallisuushakuisuudessaan näyttäytyy harmaana ja tylsänä niin Jyrin kuin Joonaksen itsensäkin mielestä.

Pitkään Joonas oli salaa toivonut, että Jyrin paolle tulisi jokin äkillinen loppu, että realiteetit nappaisivat nilkasta ja pakottaisivat takaisin pohjoiseen. Että malaria tai denguekuume tai viinan ja huumeiden ja kertakäyttöisten ihmissuhteiden kaaos rikkoisi idyllin. Se olisi osoittanut, ettei hänen oma elämänsä ollut mikään väärä valinta, vaan juuri sitä mistä elämässä oli pohjimmiltaan kyse. Tyhjiä rutiineista, joita täytyi uskollisesti toistaa kuin rituaaleja, jottei mitään vielä pahempaa tapahtuisi. (U, 50)

Jyri ja Joonas elämänasenteineen ovat yleistettävissä olevia ihmistyyppejä, jotka on mahdollista tunnistaa aktuaalisesta maailmasta. Miesten erilaisuutta kuvaa hyvin Jyrin keksimät vertauskuvat vaivaiskoivusta ja pääskystä (U, 54); Joonakselle on luonteenomaista luoda juuret vankkaan maaperään, jota vakituinen parisuhde ja työpaikka edustavat, ja rakentaa kasvunsa niiden varaan. Jyri taas elää ”ilmassa” ilman minkäänlaisia juuria tai velvoitteita mitään tahoja kohtaan. Sosiaalisen koodin ei kuitenkaan voida sanoa rikkoutuvan Jyrin kohdalla, sillä tämä ottaa siihen kantaa ja tiedostaa sen olemassaolon. Sosiaalinen koodi näkyy paitsi yhteisön jäsenyydessä myös muodollisesti hierarkkisissa suhteissa yhteisön sisällä. Joonaksen työyhteisöön yliopiston kansliassa kuuluu miehen itsensä lisäksi kaksi kollegaa, Anette ja Leila, sekä esimies Torsti. Esimiehenä Torsti on energinen ja kunnianhimoinen eikä siedä alaistensa jatkuvaa alisuorittamista ja turhaa juoruilua työaikana. Esimiehen ja alaisten välillä on voimakas jännite, joka nousee erilaisista intresseistä: Torstin pyrkimys asettaa työntekijät ruotuun kohtaa alaisten välinpitämättömyyden ja pilkallisen suhtautumisen yli-innokkuuteen.

Kuvailun koodi liittyy läheisesti jo aikaisemmin mainitsemaani ympäristön yksityiskohtaiseen kuvaamiseen, jolla tietoisesti pyritään luomaan vaikutelma todellisuudesta.

Henkilötasolla Fokkeman koodi liittyy mimeettisen muotokuvan muotoutumiseen kasvonpiirteiden, vartalon, vaatteiden ja tyyppillisten tapojen kuvaamisen kautta (Fokkema 1991, 75). *Unikoira* poikkeaa hieman tyyppillisestä realistisesta romaanista siinä, että henkilöiden ulkokohtainen kuvaus ei ole perusteellista, vaan paljon jätetään lukijan mielikuvituksen varaan; esimerkiksi päähenkilö Joonaksen ulkonäöstä mainitaan vain se, että hän pukeutuu töihin menessään pukuun ja solmioon. Kuvailun puute on yhteydessä romaanin kerronnalliseen ratkaisuun, jossa fiktiivinen maailma näyttäytyy lukijalle Joonaksen katseen kautta. Oman ja muiden ulkonäön kuvaamisen vähäisyys implikoi Joonaksen välinpitämättömyyttä ulkoisia tekijöitä kohtaan. Mies kyllä havainnoi ja arvottaa ympäristöään ja sen ilmiöitä sivusta tarkkaillen, mutta keskustelutilanteissa hänellä on taipumus väistää suoraa katsekontaktia:

Hän katsoi Anetteä silmiin ja tajusi, ettei hän ollut koskaan oikeastaan katsonut tätä, kuten ei suurinta osaa muistakaan työkavereistaan kaikkina näinä vuosina. – – Hän näki rypyt naisen silmien ympärillä ja katseen ilkeäkiruisuuden.” (U, 41)

Aliisan kohdalla Joonaksen katse tekee poikkeuksen; hän kiinnittää toistuvasti huomiota juuri naisen kasvoihin. Ne kiehtovat miestä kaikessa eriparisuudessaan: vasemman silmän iiris on musta, oikea hopeanvaalea, ihossa on pieni arpi ja hampaista yksi on kasvanut vinoon. Joonaksen mielestä kasvot ovat ”jatkuva liikkeessä, kuin muuttumaisillaan joksikin muuksi” (U, 29). Liikkeen ja muutoksen motiivi toistuu romaanissa eri yhteyksissä läpi teoksen ja se kuvaa hyvin myös romaanin suhdetta todellisuuteen: fiktiivisen maailman realistisen oloiset kasvot vääristyvät hitaasti tapahtumien edetessä ja alkavat vähitellen muistuttamaan jotain muuta.

Visuaalisen havainnon lisäksi *Unikoiran* maailma välittyy lukijalle muidenkin aistikanavien kautta. Tilaa, jossa Eidolon-terapia pidetään, ei nimetä missään vaiheessa suoraan, mutta lukijalle syntyy kokemus tuosta tilasta ja tilanteesta erilaisten Joonaksen aistihavaintoihin liittyvien kuvausten kautta:

Joonas kuuli ympäriltään liikettä, raajojen kahinaa makuualustoja vasten, raukeaa äännähtelyä. Joku haukotteli syvään. (U, 24)

Hän vihasi loisteputkien särinää, piikkimaton tekemiä painaumuksia ihmisten paljaissa käsivarsissa, liikuntasalimaista hajua, jossa kaikki tapahtui kuin lentopallo-ottelun väliajalla. (U, 25)

Unikoiran fiktiivisen maailman aistittavuus on olennainen tekijä toden tunnun syntymisessä ja sillä on tapahtumien edetessä myös kauhua luova funktio.

Fokkeman viimeinen, metaforan ja metonymian koodi, viittaa henkilön sisimmän olemuksen tuntomerkkien näkymiseen ulkonäössä tai nimessä (Fokkema 1991, 75). Aliisan

”muuttumaisillaan olevat” kasvot ovat tästä oivallinen esimerkki, sillä naisen olemuksesta paljastuu piirteitä, joita Joonas ei alkuun pysty hänestä tunnistamaan. Kasvot symboloivat naisen kahta paljastuvaa ominaisuutta, petollisuutta sekä kaksoispersoonallisuutta. Toisaalta Aliisa muuttuu sen suhteen, millainen hän on Joonaksen silmissä, toisaalta muutos on hänessä konkreettinen ominaisuus: aika ajoin nainen muuttuu Aida-nimiseksi lapseksi. Vaikka muutos ei ole fyysinen, se on psyykkisesti kokonaisvaltainen ja todellinen.

Vaikka *Unikoiran* henkilöiden nimet ovat neutraaleja, jonkinlaisia metaforisia kytkentöjä niiden perusteella on mahdollista tehdä. Fritzénin nimi sekä persoonallisuus ovat analogisessa suhteessa Shelley'n romaanin nimikkohahmo Frankensteiniin, suuruudenhulluun tiedemieheen. Tähän yhteyteen palaan myöhemmin tutkimuksessani. Lisäksi Fritzénin kollegan, Joneksen nimen samankaltaisuus päähenkilö Joonaksen nimen kanssa lienee tarkoituksellinen ja viitanee miesten perusluonteiden yhteneväisyyteen: molemmat kaihtavat rajuja irtiottoja turvalliseksi koetusta yhteisöllisestä todellisuudesta. Tämä luonteenpiirre tulee esille kontrastissa, joka ilmenee sekä Joonaksen ja Jyrin että Fritzénin ja Joneksen hahmojen välillä.

Unikoiran mimeettiset piirteet tulevat hyvin esille, kun tarkastellaan henkilöiden rakentumista Fokkeman konnotatiivisten koodien kautta. Toisin kuin esimerkiksi perinteisen tieteisfiktio kohdalla, *Unikoiran* realististen piirteiden tarkastelu onnistuu teoskokonaisuudesta irrallaan siten, että ne eivät välttämättä edes vihjaa teoksen fantasiasta. Tämä johtuu pitkälti siitä, että oudot piirteet astuvat fiktiiviseen maailmaan vaiheittain. Sinisalon *Linnunaivojen* fantasiaa ja allegorisuutta tutkinut Pirjo Lyytikäinen on todennut tutkimusartikkelinsa johtopäätöksissä, että tyylilajiltaan hyvinkin realistiset kuvaukset ovat fantasiassa mahdollisia, mutta pelkästään tämän tason kuvaukset eivät riitä rakentamaan fantasiaa; tarvitaan jokin systemaattinen keino, jolla fantasia tuodaan tekstiin (Lyytikäinen 2015, 23). *Unikoirassa* fantastinen taso syntyy kun keskeiset henkilöt alkavat etsiä mimeettistä todellisuutta syvällisempää totuutta. Vahvan psykologisen koodin vuoksi toden ja epätoden rajat hälvenevät ja lukija joutuu todorovilaisen hämmennyksen tilaan: voidaanko oudot elementit selittää luonnollisiksi vai ovatko ne palauttamattomia, fantastisia elementtejä?⁶ ”Toden tunnun” merkittävin funktio ei tällöin ole asettaa romaania osaksi realistista traditiota, vaan tehostaa lukijassa heräävää epäilystä.

⁶ Tzvetan Todorov kuvaa fantastista kertomusta monitulkintaiseksi esitykseksi, jossa sisäislukija joutuu epäroimään luonnollisen ja ylikuonnollisen selityksen välillä (Todorov 1980, 33). Puhtaassa fantasiassa tuo epärointi ei pääty lainkaan, vaan lukija jää epäilyksen tilaan.

2.2 Erilaisten todellisuuksien rajankäyntiä

Unikoirassa yliluonnollinen toiseus haastaa toistuvasti tutun ja turvallisen, mimeettisenä näyttäytyvän todellisuuden. Tämä vastakkainasettelu tulee ilmi jo romaanin alussa, kun ihmeen mahdollisuus nousee päähenkilön tietoisien pohdinnan kohteeksi:

Hän ei ollut koskaan uskonut ihmeisiin, vaikka tiesi, miten tärkeitä sellaiset asiat olivat Meerille. – – Joonas tiesi, että ihmeet olivat Meerille elämän vääjäämättömyyksien alla kulkeva pohjavirta. Ne kannattelivat, kun missään muussa ei ollut järkeä eikä lohtua. (U, 9)

Epäilystään huolimatta Joonas muistaa menneisyydestä ihmeen, kuin tyhjältä ilmestyneen koiran, joka johdatti hänet ex-tyttöystävänsä kanssa turvaan pariskunnan ollessa Ateenassa lomamatkalla. Muistossa koiraan liittyvä ihmeen tunto on käsin kosketeltava: ”Ihme oli vienyt riidanhalun, väsymyksen ja myös kaiken pelon. Joonas havahtui pelottomuuteen kuin uuteen ihoon, elävämpään ja herkempään. (U, 10)” Ihmeen kokemus asettuu voimakkaaseen kontrastiin sitä seuraavan tavanomaisen arjen kanssa muutosta kuvaavien kielikuvien kautta; iho kylmenee ja siitä katoaa tunto ja Ateenan kullankeltainen valo vaihtuu kylmenevään valoon (U, 11). Ihmeeton todellisuus näyttäytyy Joonakselle elämänä, joka ei ole elämisen arvoista.

Romaanin toisella juonitasolla jo tapahtumien miljöö rakentaa tunnetulle maailmalle vastakkaista toiseutta. Fritzénin ja Joneksen retkikunta suuntautuu Ukrainaan ajankohtana, jolloin Tšernobylin ydinvoimalaonnettomuuden seuraukset vaikuttavat edelleen alueen säteilypitoisuuksissa. Geigermittarin alituinen rahina taustalla ja Joneksen huolestunut epäily siitä, sijaitseeko retkikunnan määränpää suojavyöhykkeen sisä- vai ulkopuolella, luo miljööseen uhkaavaa tunnelmaa. Konkreettisemmän merkityksensä lisäksi suojavyöhykkeen voidaan nähdä kuvastavan turvallisen ja tutun todellisuuden aluetta ja sen ulkopuolelle jäävän taas pelottavaa toiseutta. Siinä missä Jones uskoo näiden kahden muodostavan omat alueensa, Fritzén ei usko niiden erillisyyteen:

Oli sitä paitsi lapsellista ajatella, että säteily pysähtyisi jollekin rajalle niin kuin tietiselokuvissa. Koulutuksestaan huolimatta Jonesilla oli taipumusta luottaa siihen, että hurjimmatkin ilmiöt tottelivat pohjimmiltaan ihmisen tahtoa. Hän oli kuin lapsi, jonka piti koskettaa koulumatkalla aina samaa pylvästä, etteivät isä ja äiti kuolisi tai maailma loppuisi. (U, 16)

Lainaus tiivistää hyvin Fritzénin käsityksen todellisuuden perimmäisestä olemuksesta laajempaan kuin tiede kykenee selittämään: todellisuudessa vaikuttavat monet ihmiselle tuntemattomat luonnon mahdollisuudet. Sokea tieteeseen uskomisen näyttäytyy näin Fritzénille eräänlaisena taikauskona.

Tähän ajatusmalliin perustuu myös tiedemiehen usko Suureen uneen, joka on vaivannut tätä jo teini-ikäisestä saakka. Unessa on pimeys, jääkiteitä ja kasvoton, nuoren tytön ääni, joka kysyy: ”Haluatko haistaa luntani?” Myöntävän vastauksen jälkeen tyttö asettelee pikkuhousuja Fritzénin kasvoille ja yhtäkkiä hän tietää päätyneensä kuuhun. Joneksen esittämät psykologiset selitykset unelle eivät tyydytä Fritzéniä, sillä hän kokee, että unessa on kysymys jostain suuremmasta. Halu tietää, miten uni päättyy, synnyttää tarpeen lähteä kaukaiseen Toporiviin etsimään mystistä unenantajaa. (U, 113–119.)

Unikoirassa fantastiset piirteet asettuvat osaksi näennäisen mimeettistä maailmaa henkilöiden kokemusmaailman kautta. Arkirealistinen todellisuus ei riitä Joonakselle eikä Fritzénille ja molemmat ajautuvat etsimään ihmettä, näennäistä todellisuutta syvällisempää todellisuutta. Tämä asetelma on nähtävissä myös Jyrin kohdalla, joka rakentaa huumeiden kautta itselleen ”parempaa” epärealistista todellisuutta. Mimeettinen ja fantasia asettuvat näin ollen jännitteeseen suhteeseen paitsi teoksen ilmiömaailmassa, myös henkilöiden arvomaailmoissa siten, että yliluonnollinen näyttäytyy mimeettistä parempana ja jopa todellisempana todellisuutena. Tämä kerronnallinen ratkaisu on avainasemassa todellisuuksien välisten raja-aitojen horjuttamisessa. Perinteisestä spekulatiivisesta genrekirjallisuudesta poiketen toden ja epätoden välinen jännite on *Unikoirassa* tematisoitu ja siihen otetaan toistuvasti kantaa.

Keskeinen johtomotiivi romaanissa on jo otsikossa mainittu koirahahmo. Teoksessa esiintyy useita erilaisia koirahahmoja, mutta yhtäkään näistä ei nimetä juuri ”unikoiraksi”. Nimi viitanneekin näihin koiriin kollektiivina ja korostaa niiden olemusta joko mielen tuotoksina tai voimakkaisiin tunnetiloihin kytkeytyvinä hahmoina. Tarkalleen ottaen romaanissa puhutaan neljästä eri koirasta; jo aiemmin mainitsemani Ateenan koiran lisäksi on Hartmaninkujan vihainen koira, Eidolon-koira sekä koira, joksi Fritzénin etsimä unenantaja paljastuu. Kaksi ensimmäistä, Ateenan koira ja Hartmaninkujan koira, ovat Joonaksen kohtaamia, teoksen maailmassa konkreettisia ja todellisia koirahahmoja, jotka elävät toistuvasti Joonaksen muistoissa. Muistot jakautuvat siten, että Ateenan koira palautuu miehen mieleen positiivisten tunnetilojen yhteydessä, esimerkiksi Aliisan pyytäessä pitkän tauon jälkeen Joonasta kylään (U, 108), kun taas Hartmaninkujan koira kytkeytyy tilanteisiin, joissa Joonas kokee epävarmuutta tai pelkoa (esim. U, 75).

Koirista merkittävin juonen rakentumisen kannalta on Eidolon-koira, jonka Joonas tapaa Eidolon-terapiassa oman mielensä perukoilta. Koira hahmottuu Joonakselle vähitellen. Ensimmäisillä kerroilla suggestioon vaipuessaan Joonas löytää itsensä työpaikkansa tyhjiltä käytäviltä. Vähitellen ympäristöstä piirtyy kuva erilaisten aistimusten kautta: tietokoneen sähköinen kohina ja ylityöhämärä, jota valaisee vain hätäuloskäyntimerkkien hohde (U, 21). Käytävän päässä on toimisto, jossa tuolille heitetty viltti kiinnittää Joonaksen huomion: ”Mytyn muoto toi mieleen jonkin eläimen. Tuossa oli korvat, tuossa selän kaari. Joonas sulki silmänsä hetkeksi, avasi ne sitten taas. Pelkkä tuoli,

pelkkä viltti.” (U, 23) Seuraavassa suggestiossaan Joonas löytää käytävältä ”kerälle kääntyneen vyyhdin pimeyttä”, joka hahmottuu olennoksi, jolla on kiiltävä turkki (U, 67). Vasta kolmannella kerralla olento nimetään koiraksi. Mikäli koira esiintyisi romaanissa mielenulkoisessa, ei-subjektiivisessa maailmassa, se olisi selkeä spekulatiivinen elementti: koiralla nimittäin on kuusi silmää ja se osaa puhua. Koiran puhetta kuvataan supatukseksi ja sen loputtomasta virrasta on erotettavissa mm. ”...varis eläin katuun kuusi...” ja ”muistan kaikki unet” (U, 75).

Eidolon-koira sijoittuu Joonaksen mieleen, mutta sen olemus pelkästään mielikuvitukseen perustuvana kyseenalaistetaan jo romaanin maailmassa. Toisen kerran suggestiotilaan joutuessaan Joonas ei ole eidolon-terapiassa vaan kotonaan, mikä jo sinänsä irrottaa suggestion suhteellisen mimeettisestä hypnoosiyhteydestään. Suggestionsa vallassa todellisuus ja mielikuvitus vaihtavat paikkaa Joonaksen mielessä: ”Se näytti niin todelliselta, että Joonas tiedosti enää hämärästi makaavansa sohvalleen. Osat olivat vaihtuneet. Sohvalle lepäävä keho oli unta. Silmien edessä oleva olento oli todempi. (U, 67)”

Vaikka Joonas tiedostaa eidolon-koiran suggestiivisen luonteen, koira on hänelle jotain hyvin konkreettista ja todellista. Se on vastaus tyhjyyden tunteeseen:

Jokin vieras oli todellakin tunkeutunut hänen tajuntaansa.
Ensimmäinen elävä olento, jonka hän oli sisällään kohdannut.
Ei ihme, että tyhjiin käytäviin tottunut mieli joutui kauhun
valtaan. (U, 67)

Konkreettisen vastauksen etsiminen abstraktiin tunteeseen yhdistää Joonaksen Fritzéniin, joka suhtautuu samanlaisella vakavuudella omaan pakkomielteeseensä. Fritzénin suuren unen ja Joonaksen eidolon-koiran todellisuus henkilöille itselleen näkyy erityisesti siinä, että niiden paljastaminen muille vaatii hyvin luottamuksellisen tilanteen. Elementteihin liittyvät suuret tunteet asettuvat kuitenkin romaanissa hieman naurettavaan valoon; esimerkiksi kun Joonas pitkän empimisen jälkeen kerää rohkeutta ja kertoo koirasta Aliisalle, tämä purskahtaa nauruun (U, 85).

Eidolon-koiran jatkuva metamorfoosi on osa laajempaa motiivirypästä, joka rakentaa romaanissa asettumattomuuden ja jatkuvassa liikkeessä olemisen teemaa. Koiran ohella merkittävä motiivi on Jyrin Joonakselle lähettämän liitetiedoston kuva, jossa paksut viivat aaltoilevat muodostaen yhä uusia kuvioita: ”Katse harhautui seuraamaan viivojen kaaria ja yksittäiset muodot hukkuivat niiden kaaokseen. (U, 44)” Viivojen hahmottumattomuus nousee kuvauksessa esille toistuvasti erityisesti silloin, kun Joonaksen tajunnantila hämärtyy:

Tuntui siltä kuin todellisuuden yli olisi pyyhkäissyt näkymätön
aalto. Oli äkkiä vaikeaa nähdä esineiden etäisyyksiä tai edes niiden
ääriviivoja. Aivan kuin tuuli olisi puhaltanut kaikki rajat yhdeksi

vellovaksi, yhdenvertaiseksi kaaokseksi, jossa mikään ei erottunut toiseksi. (U, 142)

Asettumattomuuden vastakohtaa, järjestystä ja symmetriaa, symboloi romaanissa muun muassa sitrushedelmät, appelsiini ja sitruuna. Symbolit kytkeytyvät järjestelmällisesti valppauteen ja todellisuuden selkeään hahmottamiseen, toisinaan myös rauhalliseen olotilaan:

Joonas ajatteli Aliisan silmiä ja appelsiinin sisälle tiivistyneitä helmiä ja tajusi äkkiä huumaavaan kirkkaasti, että kaikki oli asettunut paikoilleen kauan ennen kuin hän oli edes syntynyt. Jokin möyriä kaaos oli viilentynyt ja hidastunut, harmonia oli löytynyt kuin itsestään, tehnyt mahdolliseksi sen, että hän saattoi istua tässä ja että hänen hengityksensä oli rauhallinen ja syvä, melkein huomaamaton. (U, 86)

Se väri oli ollut sama samea kullankeltainen hohde kuin koiran silmissä. Sama kuin appelsiinissa. Palaset asettuivat paikoilleen. Elämässä joka oli tuntunut syvyyden ylle kyhätyltä väliaikaiselta suojarakennelmalta, oli äkkiä suunnitelma, vaikkei hän kyennytäkään näkemään sen suuntaa ja merkitystä. (U, 108)

Sitruuna-symboli esiintyy *Unikoirassa* vasta jälkipuolella, kun Fritzéniin keskittyvä kerronnan taso palaa nykyhetkeen ja Joonas kohtaa tiedemiehen omassa kotikaupungissaan. Ilmenee, että sittemmin narkolepsiaan sairastunut vanhus on ripustanut kattokruunuihinsa sitruunanviipaleita, sillä ”sitrushedelmien tuoksu auttaa pysymään hereillä” (U, 163). Motiivit osoittavat, että rajankäynti selkeään (mimeettisen) todellisuuden hahmottamisen ja sitä vääristävien tajunnantilojen välillä on romaanissa tietoista ja merkittävää kokonaisuuden tulkinnan kannalta.

2.3 Eidolon – virhe todellisuudessa

Todellisuus ei saa uusia ulottuvuuksia pelkästään henkilöiden mielessä, vaan myös romaanin ilmiömaailma vääristyy erikoisten tapahtumien myötä. Tällainen on esimerkiksi Joonaksen esimies Torstin pieneksi revitty evässämpylä, joka löytyy työpaikan taukokuoneesta (U, 45). Tapahtuneelle etsitään turhaan järkeenkäypää selitystä. Myöhemmin, Torstin pitäessä Joonaksen kanssa kehityskeskustelua, mies romahtaa täysin; hän kokee joutuneensa järjestelmällisen vainon kohteeksi, sillä revityn sämpylän lisäksi hänen autoaan on jo kahdesti raavittu yliopiston parkkipaikalla (U, 91). Outojen sattumusten sarja huipentuu esimiehen täydelliseen sekoamiseen ja sitä seuraavaan ambulanssikyytiin (U, 126–129).

Kuten jo aikaisemmin on todettu, *Unikoiran* spekulatiivisina näyttäytyvät elementit

eivät saa missään vaiheessa pelkistävän yliluonnollista tai luonnollista selitystä, vaan ne jäävät häilymään näiden välimaastoon. Torstiin kohdistuneessa vandalismissa luonnolliset selitykset kuten pikkulinnut, rotat ja parkkipaikalla kolarointi suljetaan pois, mutta lukijalle annetaan vihje, joka tarjoaa riittävän uskottavan tulkintamahdollisuuden. Tämä vihje annetaan Joonaksen ja Torstin välisessä keskustelussa, joka edeltää esimiehen lopullista sekoamista:

”Sä lähettelet sellaisia kuvia”, Torsti sanoi, ”jotka ei pysy paikallaan, vaan alkaa tuijottaa takaisin. Ne nauraa mun ajatuksille. Raapii niitä. Vääntää niitä ihme asentoihin ihan miten tykkää.” (U, 127)

Kuva, jonka Torsti mainitsee, on Jyrin lähettämä liitetiedosto, johon Torsti on päässyt käsiksi murtautuessaan Joonaksen sähköpostiin. Torstin repliikki saa selittävän merkityksensä myöhemmin, kun Joonas kuulee Fritzéniltä, että tuo aaltoilevien viivojen kaaos ei olekaan tavanomainen stereogrammi, vaan eidolon-kuva, ”ikään kuin virhe todellisuudessa”. Se ”avaa mielen keinotekoiset turvalukot” ja ”saa mielen vastaanottavaiseen tilaan” (U, 167). Eidolon-kuva, jolle Torsti on ilmeisesti altistunut, antaa mahdollisuuden tulkita miehen sekoamisen sen aiheuttamaksi. Mielen järkkymisen kautta voidaan täyttää myös revityn eväsläivän ja raavitun auton jättämät aukot; kenties Torsti on itse tehnyt tuhotyöt sitä ymmärtämättään.

Unikoirassa mahdollinen ja mahdoton asettuvat voimakkaaseen jännitteeseen toistensa kanssa; henkilöt pohdiskelevat ja kyseenalaistavat todellisuuden lainalaisuuksia ja teoksen ilmiömaailmassa esiintyvät rajaelementit herättävät lukijankin pohtimaan, mikä oikeastaan on mahdollista todellisuuden puitteissa. Viime kädessä kaikki romaanin spekulatiivisina näyttäytyvät elementit palautuvat ihmismielen toimintaan ja mielen manipulointiin. Kysymys spekulatiivisuudesta kiteytyy lopulta seuraavaan kysymykseen: ovatko kaikki mieleen liittyvät vääristymät mahdollisia ja siten mimeettisiä?

Vaikka ihmismieltä on tutkittu tieteellisin metodein jo useamman vuosisadan ajan, se on edelleen tieteelle melko tuntematon alue. Mielen sairauksien lukematon kirjo, mielen toimintojen kontrolloimattomuus ja toisaalta todistetut mielen manipulointimahdollisuudet antavat hedelmällisen maaperän tieteisfiktiiviselle spekulatiolle. *Unikoiran* tieteellis-spekulatiiviset rakenteet näkyvät psykologisesti uskottavan oloisiksi rakennetuissa selityksissä mielen ilmiöille. Eidolon-kuva voidaan tulkita novumiksi, joka perustuu jonkinlaiseen optisen illuusion ja hypnoosin yhdistelmästä ammentavaan spekulatioon; *entäpä jos* kuvan kautta voitaisiin vaikuttaa mielen kykyyn vastaanottaa tietoa ympäristöstämme?

”Eidolon-kuva on ikään kuin virhe todellisuudessa. Sille altistuminen ei ole mitään leikkiä.”
Joonas kuunteli.

”Mitä se tekee?” hän kysyi.

”Avaa keinotekoiset turvalukot”, Fritzén sanoi ja napsautti sormiaan. ”Saa mielen vastaanottavaiseen tilaan. Ajatukset ovat pohjimmiltaan kuin lattialle tippunutta elohopeaa. Ne liikkuvat nopeasti sinne ja tänne, niin nopeasti, että ihminen väsyä liikkeeseen, kadottaa kykynsä nähdä oman mielensä liikahdukset”
(U, 167)

Mielenkiintoisesta ajatuskokeesta huolimatta eidolon-kuva on romaanin todellinen fantastinen elementti, poikkeama konsensustodellisuudesta. Vaikka eidolon-kuva ja sen vaikutukset ovat fiktiivisessä maailmassa todellisia ja henkilöt uskovat siihen tieteellisesti mahdollisena, kuvan luonnehtiminen ”virheenä todellisuudessa” paljastaa romaanin olevan tietoinen sen mimeettisyyttä rikkovasta olemuksesta. Jonkinlaista metafiktiivistä ironiaa on havaittavissa myös seuraavassa Fritzénin kuvauksessa eidolon-innovaationsa vastaanotosta: ”Ajatus oli liikaa kollegoilleni. He pitivät sitä vuoroin mystifiointina, vuoroin pseudoteoriana, vastauksena, joka ei vastaa mihinkään. Idiootit.” Eidolon-kuva on kirjallisuudentutkimuksellisesta näkökulmasta nimenomaan pseudoteoriaan perustuva novum.

Alustava, Hautalan *Unikoiran* teemoja sekä fantasian ja mimeettisen olemusta avaava analyysi osoittaa, että romaani on juurikin niin moniulotteinen lajipiirteiltään kuin teosarvioiden perusteella voidaan päätellä. Henkilöiden kyseenalaistamaton suhtautuminen omiin, fantastisia piirteitä saaviin uskomuksiinsa, johdattaa lukijan romaanin maailman yliluonnolliseen luentaan hieman maagiselle realismille ominaiseen tapaan. Varsinaisesta maagisesta realismista poiketen fantastinen ja mimeettinen asettuvat *Unikoirassa* voimakkaan jännitteeseen suhteeseen. Jännite on nähtävissä romaanin jokaisella tasolla: ilmiömaailmassa, henkilökuvauksissa sekä henkilöiden sisäisessä maailmassa. *Unikoiran* voidaan nähdä olevan keskimääräistä tietoisempi myös omasta fiktiivisestä suhteestaan mimeettisen ja fantastisen konventioihin.

Todellisuuden olemuksen tematiikka kytkeytyy Hautalan romaanissa vahvasti mielen toimintaan ja mahdollisuuksiin. ”Toden tuntu” on luotu erityisesti henkilöiden vahvan psykologisen koodin avulla ja tunnettuihin psykologisiin teorioihin ja ihmisbiologian lainalaisuuksiin viittaamalla. Tapahtumien keskiössä oleva eidolon-kuva ja siihen liittyvä terapia voidaan mimeettisistä kulisista huolimatta havaita spekulatiiviseksi elementiksi, joka on rakennettu tieteisfiktioille tyypillisin keinoin. Fantastisen kätkeyminen sekä toden ja epätoden välimaastossa häilyminen ovat kerrontateknisiä keinoja, joiden kautta *Unikoiran* kauhufiktiivinen puoli rakentuu.

2.4 Olemustaan kommentoiva romaani

Hautalan teoksessa mimeettistä koodia rikkoo fantastisten piirteiden lisäksi se, että romaani kommentoi vaivihkaisesti omaa sisältöään. Päähenkilöfokalisoijen äänen taustalta on havaittavissa toinen kertojaääni, joka rakentaa kertomusta itselleen sopivaan suuntaan ja tuottaa sinne elementtejä, jotka ohjaavat lukijan tulkintaa. Tämä synnyttää kokemuksen romaanista, joka tiedostaa omaa olemustaan tavanomaista genreromaania syvemmin. Esimerkiksi ristiriitainen suhde todellisuuteen tulee tiivistetyksi esille jo romaanin peritekstissä:

Khimaira (fil.): Mielikuvituksen tuotos, jolla ei ole vastinetta todellisuudessa. Erityisesti olento, joka koostuu todellisesta ilmiömaailmassa havaittavista elementeistä, mutta jota ei sellaisenaan ole olemassa. (*Unikoiran* periteksti)

Irrallisen oloinen määritelmä kiteyttää hyvin eidolon-koiran ristiriitaisen olemuksen ristiriitaisen todellisuuksien rajamailla. Periteksti paljastaa, että romaani on tietoinen keskeisen elementtinsä hämmäntävästä luonteesta, vaikka edes päähenkilö Joonas ei kyseenalaista tai pohdi koiransa olemusta sen kummemmin. Tällaisia kohtia, joissa romaani paljastaa itsetietoisuutensa, löytyy teoksesta taajaan. Niiden ja muidenkin tekstin piirteiden analysointia helpottaakseni käytän kirjallisuudentutkimuksen termiä *sisäistekijä*, joka viittaa koko tekstin taustalla vaikuttavaan kokonaisideologiaan. Sisäistekijä on ikään kuin teoksen tekijän toinen minä, jonka intentiot, asenteet ja arvomaailma on luettavissa kertovan tekstin ”rivien välistä”. (Alanko 2001, 218 – 219) Peritekstin perusteella voidaan sanoa, että vaikka romaanin päähenkilön fokalisaatio ei tuota yksiselitteisiä arvioita siitä, onko eidolon-koira mielikuvituksen tuotos vai ilmiömaailman todellinen elementti, romaanin sisäistekijän tasolla tämä häilyväisyys on tietoisesti rakennettu piirre romaanissa. Nostaessaan koiran luonnetta määrittävän kuvauksen peritekstiksi sisäistekijä alleviivaa sen tärkeyttä teoksen kokonaisuudessa.

Unikoira on itsetietoinen romaani, mutta se ei välttämättä ole metafiktiivinen siinä merkityksessä, että se korostaisi omaa olemustaan kirjallisena rakenteena. Romaani ei ota kantaa tyypillisen metafiction aiheisiin, kuten kirjoittamisaktiin, kirjailijan rooliin tai kirjalliseen elämään yleensä. Kirjoittamisprosessi sinänsä ei siis ole Hautalan teoksessa lainkaan keskeisessä asemassa. Avoimen metafiction puuttumiseen vaikuttaa arvatenkin kerronnallinen strategia, jossa kerronta rakentuu ainoastaan henkilöiden fokalisoinnin varaan. Ulkoisen kertojan puuttuessa romaani ei pääse suoraan kommentoimaan omaa olemustaan.

Vaikutelma itsetietoisuudesta nousee avoimen metafiktiivisyyden sijaan romaanin tietoisien harkituista asetelmista, jotka paljastavat fokalisoijista riippumattomia sisäistekijän

intentioita. Esimerkki tällaisesta asetelmasta on jo aikaisemmin mainittu dualismi arkisen ja ihmeellisen välillä. Joonaksen tylsä, harmaa elämä samaistuu arkisiin lainalaisuuksiin ja ihmisbiologiaan, joka ”pakottaa” hänet toimimaan niin kuin koko muu yhteiskunta. Joonas on salaa kateellinen Jyrille, joka on irrottautunut oravanpyörästä ja elää lähinnä huumeille ja irtosuhteille. Arkisen ja ihmeellisen arvolatautunut vastapari kertautuu romaanin kaikissa käänteissä: Delfoin koiran ihme – ihmeen jälkeinen harmaa arki, Joonaksen sisäinen tyhjyys – eidolon-koiran kohtaaminen, tapahtumaton työympäristö – Torstiin liittyvät oudot tapaukset, ja niin edelleen. Romaanin edetessä ihmeelliseen liittyvä arvolataus synkkenee, mutta vastakohtaisuus säilyy.

Harkitut asetelmat eivät kuitenkaan yksinään synnytä vaikutelmaa itsetietoisuudesta, vaan se, että romaani itse jatkuvasti viittaa niihin. Esimerkiksi teoksen aloittava lause, ”koira oli heidän yhteinen ihmeensä”, on anekdootti tulevaan. Se kertoo enteilevästi sen, että romaanissa esiintyy ihmeellinen elementti, koira. Tämän jälkeen kerronta siirtyy käsittelemään Meerin ja Joonaksen suhtautumista yliluonnolliseen ja tuo siten esille jälleen romaanin kokonaisuudessa tärkeän teeman: ihmeen rakentumisen uskon varaan. Romaani suorastaan vilisee vastaavia piiloviittauksia, joiden anekdoottimainen luonne paljastuu vasta kokonaisuutta vasten tarkasteltuna. *Unikoiran* itsereflektiivisyys näkyy anekdoottien lisäksi erityisesti mise en abyme -rakenteissa, joissa osan ja kokonaisuuden välillä vallitsee analoginen suhde. Romaanin tärkein mise en abyme lienee eidolon-kuva, jonka aaltoilevat viivat ilmentävät koko romaanin maailmaa, jossa todellisuuksien ääriviivat sekoittuvat. Mieli, joka pyrkii hahmottamaan kuvasta tunnistettavaa kuviota, vertautuu lukijaan, joka pyrkii hahmottamaan romaanin olemusta ja sanomaa. Anne Makkosen (1991, 15) mukaan mise en abyme -rakenteet ovat tekstin peilejä tai tiivistymiä, jotka kuvaavat teoksen keskeisiä аспектеja, ja toimivat siten sen itsetulkinnan välineinä. *Unikoira* on teksti, jossa lähes jokainen elementti ja tapahtuma on merkityksellinen niiden piirteiden toistuessa ja kietoutuessa yhteen. *Unikoiran* monin tavoin sidosteinen rakenne antaisi varmasti aihetta lähempään tutkimukseen, mutta omassani tyydyn vain toteamaan itsereflektiivisten piirteiden läsnäolon tekstissä.

Tekstinsisäisiä suhteita enemmän olen kiinnostunut romaanin viittauksista itsensä ulkopuolella oleviin teksteihin, sillä niiden kautta *Unikoira* osoittaa olevansa merkitsevässä suhteessa erinäiseen joukkoon taiteellisia teoksia. Romaanissa ilmenevää intertekstuaalisuuden muotoa kuvannee parhaiten Kiril Taranovskin käsite *subtekstuaalisuus*. Taranovskin mukaan subtekstit ovat ”jo olemassa olevia tekstejä, jotka tulevat esiin uudessa tekstissä” (Taranovski 1976; sit. Tammi 1991, 66). Taranovski tarkoitti alun perin subtekstiteoriaansa kuvaamaan Mandelštamin runoutta, jonka käsittämättömät kielikuvat ja yksityiskohdat ovat Taranovskin mukaan ymmärrettävissä vasta asettamalla runous toisten tekstien yhteyteen. Pekka Tammi, joka on tuonut teoriaa suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen yhteyteen, arvioi subtekstien merkityksen tulkinnalle hieman lievemmin.

Kaunokirjallisen tekstin tulkinta ei hänen mukaansa aina vaadi ulkopuolisten tekstien analyysia, sillä lukija pyrkii antamaan elementeille tehtävän myös tekstin sisällä. Kuitenkin subtekstianalyysi on Tammen mukaan erityisen kiinnostava juuri siksi, että se sisältää ajatuksen lukuprosessista eri tulkintatapojen vuorovaikutuksena; samalla kun lukija pyrkii lukemaan tekstiä suljettuna systeeminä, hän joutuu pitämään silmällä mahdollisia kytkentöjä tekstin ulkopuolisiin toisiin teksteihin. Tällainen prosessi tuottaa toivotun kokonaistulkinnan. (Tammi 1991, 62 – 65)

Hautalan romaanissa suorat viittaukset subteksteihin esitetään kahdella tavalla: joku henkilöistä mainitsee toisen teoksen assosiaationa käsillä olevaan tapahtumaan, tai subteksti on elokuva, jonka Joonas katsoo kotonaan. Ensimmäiseen ryhmään kuuluu elokuva *Stalker* (1979), Shelley'n romaani *Frankenstein* (1818) ja Poen novelli *Musta kissa* (1843), jälkimmäiseen elokuvat *Meropolis* (1927), *Noidan kirot* (1927), *Tohtori Caligarin kabinetti* (1920), *Prahan ylioppilas* (1913) ja *Noiduttu* (1945). Tyypillistä on, että ensimmäisen ryhmän kohdalla romaani itse avaa hieman suhdettaan intertekstiin, mutta jälkimmäisen ryhmän elokuvat vain mainitaan ilman selittävää kytköstä:

Lars Fritzén ei kuunnellut. Sen sijaan hän katsoi joka puolelle levittäytyvää sumua, jonka seasta näkyi puiden muotoja kuin varjokuvia. ”Kuin *Stalkerissa*”, Jones sanoi etupenkiltä. ”Matka Vyöhykkeelle.” (U, 15)

Vanhoista mustavalkoisista elokuvista oli tullut Joonakselle pakkomielle pian eron jälkeen. Hän oli tallentanut niitä ja katsonut joskus kolme tai neljäkin peräkkäin. Tohtori Caligarin kabinetti. *Metropolis*. *Noidan kirot*. Mikä tahansa kävi. (U, 70)

Ilmaistun yhteyden laajuudesta riippumatta lähempi tarkastelu osoittaa, että jokaisella subtekstillä on hyvinkin merkittäviä yhtymäkohtia *Unikoiran* kanssa. Subtekstuaalisuus Hautalan romaanissa vastaa Taranovskin kuvausta siitä, kuinka kytkennän paljastuminen voi saada lukijan huomaamaan koko joukon muita merkityksellisiä yhteyksiä kyseiseen subtekstiin (Taranovski, 1976, 4). Hautalan romaanille tyypillistä on, että yksittäiseen subtekstiin viitataan suoraan vain kerran, mutta yhteys on lähemmin tarkasteltuna paljon laajempi. Subtekstit ikään kuin liukenevat romaanin maailmaan, eikä kytkentää pysty määrittelemään paikallisena, tiettyihin segmentteihin rajoittuvana suhteena (ks. Tammi 1991, 67). Esimerkiksi *Stalkerista*, Tarkovskin elokuvasta, johon Jones lyhyesti viittaa (U, 15), on lainattu *Unikoiraan* paljon muutakin kuin Toporivin utuinen miljöö: monet yksityiskohdat sekä koko romaania hallitseva toden ja epätoden jännitteinen suhde ovat hyvin samanlaisia kuin elokuvassa⁷.

⁷ Näitä analysoin tarkemmin luvussa 4.1.

Oma tutkimukseni ei ole subtekstianalyysi, mutta Tammen kuvaamasta kaksisuuntaisesta lukuprosessista saattaa olla hyötyä *Unikoiran* lajipiirteiden analyysissa. Hautalan romaanin subtekstejä tarkastellessa huomio kiinnittyy kahteen asiaan, jotka liittyvät tutkimaani lajikysymykseen. Ensinnäkin, useimmat subteksteistä ovat tarkastelemieni spekulatiivisten genrejen keskeisiä teoksia. Juuri näiden subtekstien kytkeminen teokseen on tietoinen valinta, joka korostaa teosten suhteessa olevan jotain merkityksellistä. Toiseksi tapa, jolla subtekstien ainekset sulautuvat osaksi Hautalan romaania, tuo ne konkreettiseksi osaksi teosta, ja siksi subtekstien edustamat lajipiirteet ovat usein myös *Unikoiran* omia piirteitä. Tämä avaa mielenkiintoisen ikkunan tarkastelemini lajeihin. Näistä syistä otan tulevassa lajipiirreanalyysissä huomioon myös *Unikoirassa* esiin tulevia subtekstejä siinä määrin, kuin tarkastelu on tutkimuskysymyksen kannalta mielekästä.

3. MAAGISEN REALISMIN PIIRTEET *UNIKOIRASSA*

3.1 Esirationaalisesta ammentava fantastinen diskurssi

Edellisen luvun analyysi osoitti, että *Unikoirassa* fantastinen taso astuu osaksi mimeettistä maailmaa ennen kaikkea henkilöiden vahvojen uskomusten vuoksi. Henkilöiden vahva usko yliluonnolliseen on tyypillinen maagisen realismin piirre. Tässä luvussa analysoin tarkemmin, kuinka fantastinen taso syntyy keskeisten henkilöiden kautta ja millaisia eroja ja yhtäläisyyksiä sillä on maagiselle realismille ominaiseen maailmankatsomukseen. Aloitan analyysin kohtauksesta, jossa tiedemies Jonesin ajattelu kyseenalaistetaan tiedemaailmassa:

Fritzén oli tavannut hänet seminaarissa Edinburghissa vuonna 1992. Jonesin puheenvuoro oli ollut päivän viimeinen ja se oli käsitellyt esirationaalista psykologiaa Obinlahden nenetsiyhteisössä. Yleisö oli repinyt sen kappaleiksi otsikkoa myöden. Vanhakantaista mystifioivaa paskaa, oli eräs arvostettu tutkija sanonut, mikä oli aiheuttanut salissa ensin kohahduksen, sitten naurunremakan. Se oli ollut kohteliaisuus verrattuna toiseen kommenttiin, jonka mukaan Jonesin kenttätö oli tarkoitushakuiselta metodologialtaan natsien Ahnenerbe-organisaation suora perillinen. Jones oli maininnut tutkimuksessaan kaikki väärät nimet. Eliaden, Jaenschin, jopa von Grönhagenin. (U, 32)

Tämä Fritzénin muisto tilanteesta, jossa ensimmäisen kerran kohtasi kollegansa, sisältää erään mise en abyme -rakenteen, jossa yksittäinen kohta peilaa teoskokonaisuuden keskeistä aspektia. Puheenvuoroa pitänyt Jones joutuu naurunalaiseksi näkemystensä vuoksi. Mitä ilmeisimmin täystyrmäyksen syy on se, että Jonesin näkemykset aiheestaan, nenetsiyhteisöjen esirationaalisesta psykologiasta, eivät mahdu vallitsevaan tieteelliseen maailmankuvaan. Tutkijat, joihin hän vetoaa, eivät ole nykytieteen valossa kovinkaan arvostettuja. Tutkimus on kaiken kaikkiaan liian ”mystifioiva” ja jo sen aihe, esirationaalinen ajattelu, pyristelee irti tieteellisen ymmärryksen piiristä. Kohtaus tiivistää romaanissa laajemmin ilmenevän ontologisen kädenväännön tieteellisen ja epärationaalisen maailmankuva välillä.

Nenetsiyhteisön esirationaalinen ajattelu samaistuu *Unikoiran* keskeisten päähenkilöiden tapaan hahmottaa maailmaa. Esirationaalisuus viittaa aikaan ennen rationaalista tietoa, jolloin todellisuuden ilmiöitä selitettiin tieteen sijaan erilaisten myyttien, uskomusten ja legendojen avulla. Arkaaiset luonnonkansat hahmottivat maailman maagisena paikkana, jossa ihmeet olivat mahdollisia, todellisuudessa vaikuttavia ilmiöitä. Jonesin tutkimuskohde heijastaa

tältä osin päähenkilöiden omaa taikauskoa ja maailmankuvaa, joka ei ole linjassa fiktiivisessä maailmassa vallitsevan rationaalisen ajattelun kanssa. Vastakkainasettelu on romaanissa korostunut: se erottaa Joneksen ja Fritzénin muusta tieteellisestä yhteisöstä ja luo heidän välilleen erityisen siteen:

He olivat kaksi orpoa virhettä kliiniseksi käyneessä maailmassa.
Samalla lailla väärässä paikassa kuin Edinburghin linnan silhuetti
sähkölamppujen ja yökerhojen välinpitämättömässä valossa. (U, 119)

Kahden vastakkaisen maailmankuvan konflikti *Unikoirassa* vastaa Amaryll Chanadyn (1985, 5) kuvaamaa kahta loogisesti vastakohtaista todellisuustasoa, jotka ovat semanttisesti läsnä niin fantasiassa⁸ kuin maagisessa realismissa. Todellisuudentasoista ensimmäinen on lukijan arkinen (mimeettinen) todellisuus tuttuine tapoineen ja lainalaisuuksineen; todellisuustaso, joka on todetusti olemassa myös *Unikoiran* maailmassa. Toinen, fantastinen taso, on rationaaliselle mielelle mahdoton, yliluonnollinen ja myyttinen todellisuus. (Chanady 1985, 5) Chanadyn mukaan fantasia ja maaginen realismi poikkeavat olennaisesti toisistaan siinä, kuinka fantastinen taso esitetään tekstin maailmassa. Fantasiassa arkinen ja fantastinen taso nivoutuvat tavalla, joka tuntuu hämmentävältä ja epäloogiselta. Chanady avaa teoriaansa sisäistekijän suhtautumisen kautta; fantasiassa sisäistekijä hämmentyy, kun ei kykene tulkitsemaan tiettyjä (fantastisia) tapahtumia asetetun (mimeettisen) kerronnallisen kehyksen läpi. (mt., 12) Fantastisesta esitystavasta poiketen maagisessa realismissa arkinen ja fantastinen ikään kuin sulautuvat toisiinsa kerronstrategisen ratkaisun kautta, jossa yliluonnollinen on integroitu tekstin taustalla vaikuttavaan ideologiseen koodiin. Käytännössä tämä näkyy siinä, että kerronta etenee aivan kuin siinä ei olisi mitään ihmeellistä; sisäislukija ei havaitse eroa luonnollisen ja epäluonnollisen välillä. Kerronnallinen ratkaisu vaikuttaa lukijaan siten, että tämä hyväksyy epäluonnollisten tapahtumien luonnollisuuden fiktiivisessä maailmassa, vaikka semanttisella tasolla tunnistaakin niiden mahdottomuuden. (mt., 22 – 24) Jos näin ei käy, teksti ei Chanadyn mukaan edusta maagista realismia.

Tarkastellessani *Unikoiran* maagisen realismin piirteitä huomio kiinnittyy erityisesti kahteen selkeään yhtymäkohtaan romaanin ja lajin välillä. Ensimmäiseksi tapa, jolla henkilöt suhtautuvat ihmeelliseen, muistuttaa kovasti maagisen realismin sisäistekijän toimintaa. Toiseksi, *Unikoiran* ja prototyyppisen maagisen realismin käyttämä fantastinen aines ammentaa samasta lähteestä, esirationaalisista uskomuksista. Tässä luvussa analysoin näitä yhtymäkohtia ja etenen kohti kokonaisvaltaisempaa tarkastelua romaanin ja lajityypin välillä. Pohdin erityisesti Chanadyn teoriassa esitettyjen kahden vastakkaisen todellisuustason suhdetta analyysini pohjalta.

⁸ Chanady viittaa todorovilaiseen näkemykseen fantasiasta, jossa keskeistä on sisäislukijan epäröinti luonnollisen ja yliluonnollisen selityksen välillä (ks. Todorov 1980, 33.)

Unikoiran fiktiivisessä mailmassa on todetusti läsnä kaksi vastakohtaista todellisuudentasoa, jotka ovat semanttisessa ristiriidassa keskenään. Mutta millainen on romaanin fantastinen taso? Se on kytköksissä yliluonnolliseen ja myyttiseen, mutta sen olemusta on vaikea määritellä, sillä siltä puuttuu konkretia. Fantastinen todellisuustaso on läsnä *Unikoiran* maailmassa erityisesti henkilöiden puheiden ja ajatusten kautta. Henkilöiden epärationaaliset uskomukset ovat fantasian keino murtautua *Unikoiran* maailmaan ja koko fantastinen taso rakentuu pitkälti tämän tavanomaista todellisuuskäsitystä vieroksuvan suhtautumisen varaan. Selkeyden vuoksi kutsun romaanissa puheiden ja ajattelun kautta välittyvää fantastista maailmankuvaa *fantastiseksi diskurssiksi*. Diskurssin erityispiirteenä on, että se hyväksyy epärationaaliset ja yliluonnolliset ilmiöt osaksi vaikuttavaa todellisuutta. Tällaisella diskurssilla on todellisuutta ravisteleva merkitys romaanissa, jossa objektiivisen kertojan ääni on häivytetty ja maailma näyttäytyy ainoastaan fokalisoijien kautta.

Fantastista diskurssia rakentaa erityisesti keskeisten henkilöiden, Joonaksen ja Fritzénin fokalisoima kerronta, jossa suuret unet ja mielen sisäiset eläinhahmot saavat mimeettistä todellisuutta syvällisempiä merkityksiä. Esimerkiksi Fritzénin teini-ikäisenä näkemä uni kasvottomasta työstä ”ei koskaan päästänyt irti” (U, 115). Uni kytkeytyy uskonnolliseen viitekehykseen muun muassa sillä, että siinä Fritzén siirtyy kuuhun (vrt. kristinuskon taivas) ja tuo kokemus jättää pysyvän kaipauksen, jonka myötä mikään maallinen ei tunnu enää miltään.

”Olisi kammottava virhe ajatella sitä tavallisena rakkautena”,
Fritzén jatkoi. ”Tilanne nimittäin meni pahemmaksi. Aloin
eristäytyä. Joskus pakkasöinä saatoinkin katsahtaa taivaalle ja
nähdä ilmassa puista varisevia jääkiteitä ja niiden takana
raskaan kuun. Silloin ajattelin itsemurhaa. Olin kuusitoistavuotias
ja mietin, kumpi olisi kammottavampaa, hypätä junan alle vai
kestää yksi päivä vielä valveilla.” (U, 117)

Kahden, kenties mieleltään järkkyneen miehen ymmärrys todellisuudesta ei kuitenkaan välttämättä riittäisi yksinään vakuuttamaan lukijaa fantastisen tason läsnäolosta fiktiivisessä maailmassa. Lukijan kokemuksen yliluonnollisesta synnyttää viime kädessä tapahtumien taustalla vaikuttava sisäistekijä, joka tuottaa kriteerit sille, mitä pidetään luonnollisena ja mitä epäluonnollisena (Chanady 1985, 6). Vaikka romaanin maailma välittyisi lukijalle ainoastaan henkilöiden perspektiivin läpi, henkilöiden arviot eivät välttämättä vastaa kokonaisvaltaista fiktiivistä maailmankuvaa. Maagisessa realismissa yliluonnollinen voi olla henkilön mentaliteetista nousevaa, mutta tällöin sisäistekijä on sidottu tämän näkemyksiin (mt., 29). Kun epäluonnollinen ei ole fiktiivisessä maailmassa millään tavalla outoa, voi lukija kohdata sen hyvin lähellä ”normaalia” kokemuspäättymään ja tulkita sen luonnollisena (ks. myös Todorov 1973, 171-172).

Unikoiran sisäistekijä ohjaa fantastisen tulkitsemiseen normaalina muun muassa siten, että päähenkilöiden lisäksi myös sivuhenkilöt tuottavat edellä kuvaamaani fantastista diskurssia. Esimerkiksi Jyrin seuraavat repliikit viittaavat suoraan esirationaalis-myyttiseen ajatteluun ja hän pitää sitä ilmeisen vaikuttavana:

”Ajattele”, Jyri sanoi, ”Antiikin Kreikassa jokainen täysijärkinen ihminen keskusteli oman daimoninsa kanssa. Ne kuuli sen äänen ja uskoi, mitä se heille sanoi. Ne antoi sen johdattaa oikeaan suuntaan. Kaikki ne filosofit ja näytelmäkirjailijat ja hallitsijat. Nykyään sellainen tyyppi on automaattisesti mielisairas, eikö niin?” (U, 106)

”Tiedätkö mikä oli muinaissuomalaisen shamaanin pahin painajainen?
— Ne pelkäsi, että ne jää kalan sisälle, eikä pääse sieltä ikinä pois. — Shamaanit pelkäsi, että ne matkustaa transsitilassa vahingossa kalan sisälle, eikä pääse sieltä ikinä pois. Se oli pahinta. Jäädä kalaan. Ikuisuudeksi. Mieti sitä.” (U, 201)

Unikoiran fantastinen diskurssi on luonteeltaan hyvin maagisrealistinen; se sisältää molemmat Chanadyn kuvaamat todellisuudentasot, mimeettisen ja fantastisen, ja sovittaa ne yhteen ongelmattomasti. Edeltävissä esimerkeissä niin Fritzén kuin Jyrikin tiedostaa yliluonnollisen ja mimeettisen välisen ristiriidan, mutta he asennoituvat yliluonnolliseen hyväksyvästi, kuin maailmaansa luonnollisesti kuuluvana elementtinä. Kahden ristiriitaisen tason välinen olemuksellinen jännite on neutralisoitunut heidän puheessaan. Semanttisella tasolla jännite on yhä olemassa (Fritzén tiedostaa unensa ja tieteellisen käsityksen välisen ristiriidan ja Jyri viittaa suoraan antiikin ja nykyajan ajattelun väliseen kontrastiin), mutta kuvauksen tasolla sitä ei ole. Fantastinen diskurssi muistuttaa suuresti Chanadyn kuvaamaa maagisrealistista tekstiä, jossa sisäistekijä omaksuu tieteellisestä poikkeavan maailmankuvan kuvatakseen sitä. Chanadyn mukaan tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, ettei sisäistekijä erottaisi yliluonnollista luonnollisesta, päinvastoin: maagisen realismin sisäistekijä on tietoinen maailmankuvien eroista, mutta tämä seikka on piilotettava esityksen tasolla, jotta lukija pystyy omaksumaan uudenlaisen maailmankuvan (Chanady 1985, 41). Fantastinen diskurssi Hautalan romaanissa saa aikaan tällaisen lukijan identifioitumisen fokalisoiden myyttisiin uskomuksiin ja sikäli teos jäljittelee mielenkiintoisella tavalla maagisen realismin toimintaperiaatteita. Kuitenkin se, neutralisoituuko luonnollisen ja yliluonnollisen välinen jännite *Unikoiran* kokonaisuutta määrittävän sisäistekijän tasolla, on toinen asia. Tähän kysymykseen palaan hieman myöhemmin.

3.2 Yhtymäkohtia maagiseen realismiin

Unikoiran maagisrealistisia lajipiirteitä analysoidessa huomio kiinnittyy siihen, että teoksessa on runsaasti asetelmia, jotka ovat oikeastaan enemmän kytköksissä maagisen realismin kirjoittamisen traditioon kuin sen lajipiirteisiin. Myyttisestä ammentava fantastinen taso yhdistää romaanin latinalaisen Amerikan maagiseen realismiin ja sitä kautta lajin kirjoitustradition juurille. Maggie Ann Bowers on todennut, että vaikka maagista realismia ei kerronnallisena moodina voi paikallistaa maantieteellisesti, sen synty ja kirjoittaminen assosioituu herkästi tiettyihin alueisiin, kuten juuri latinalaiseen Amerikkaan (Bowers 2005, 32–33). Alejo Carpentier, joka oli keskeinen vaikuttaja latinalais-amerikkalaisen kirjallisuuden ”buumin”⁹ aikaan, koki latinalais-amerikkalaisen maagisen realismin olevan jotain niin ainutlaatuista, että hän kehitti paikalliselle taiteenmuodolle erityisen nimen, *lo real maravilloso americano*. Carpentierin mukaan eurooppalainen maaginen realismi erosi latinalaisen Amerikan vastaavasta siinä, että se ei yhdistynyt kulttuuriin ja sen uskomuksiin, vaan kerrontateknikoihin ollen siten vain ”tylsää teennäisyyttä”. Sen sijaan *lo real maravilloso* oli elävä ja vallankumouksellinen taiteenmuoto, jonka sydän oli kulttuurien sekoittuminen, *the criollo*. (Carpentier 1995, 88, tässä Bowers 2004, 34–35).

Latinalaisen Amerikan maagisen realismin fantastinen aines oli autenttista kuvausta alueensa kulttuurien esirationaalisista maailmankatsomuksista. Lajin syntyaikoina nämä realistiseen esitykseen integroidut maagiset ilmiöt olivat useimmiten peräisin intiaanien taikauskon värittämästä maailmankuvasta (esim. Chanady 1985, 19). Liekö sattumaa, että *Unikoirasta* löytyy viittaus juuri tähän maagisen realismin traditioon liittyvään piirteeseen? Keskustellessaan Fritzénin kanssa suurista unista, Jones kertoo seuraavan tiedon: ”Etelä-Amerikan intiaanit puhuivat kylmistä unista. He uskoivat niiden olevan matelijoiden tai kalojen lähettämiä enteitä. (U, 114)” Tiedemiehet Fritzén ja Jones omaksuvat Etelä-Amerikan intiaanien uskomukset suurista unista yhtä luontevasti kuin maagisen realismin kirjallinen traditio synty aikoinaan. Tämä asetelma toteuttaa mielenkiintoisella tavalla erästä tuonaikaista lajikriteeriä, jonka mukaan maagisen realismin fokalisoijan tuli uskoa intiaanien myytteihin ja uskomuksiin ja tulkita maailmaa primitiivisen mentaliteetin kautta (Chanady 1985, 22). Viittaus Amerikan intiaaneihin voi olla joko itsetietoisien romaanin tarkoituksellinen alluusio maagisen realismin lajiin tai epäsuorempi kytkös, joka johtuu siitä, että romaani ammentaa alkuperäisen maagisen realismin kanssa samasta lähteestä: esirationaalisesta, maagis-animistisesta maailmankuvasta.

Unikoirassa myyttisen maailmankuvan lähtökohta Fritzénin ja Jonesen retkikunnan määränpää Toporiv. Kylä muodostaa romaanissa toiseuden, joka asettuu vastakohtaksi nykyajan

⁹ Nousukausi 1950- ja 60-luvulla, jolloin latinalaisen Amerikan kirjallisuustraditiosta tuli kansainvälisesti tunnettua. (Bowers 2005, 33)

modernille yhteiskunnalle. Vaikka tiedemiesten matka seudulle sijoittuu lähimenneisyyteen, ero Toporivin kyläyhteisön ja Joonaksen kotikaupungin välillä on silmiinpistävä. Jo maantieteellisesti kylä sijaitsee periferiassa, säteilypitoisella alueella, josta muut kylät on jo evakuoitu tyhjiksi. Toporiv on itsekin pieni, kuihtuva kylä ja sen asukkaat kuvataan yksinkertaisena, hälisevänä joukkona, jonka kanssa on vaikea kommunikoida (U, 79). Kyläläiset muodostavat muinaisheimoihin verrattavan kollektiivin, joka ei ole modernisoitunut muun maailman mukana: ”Täällä eli vielä jotakin sellaista, mistä nopeaa käteistä ja länsimusiikkia ihannoiva kaupunki-Ukraina ei enää muistanut mitään. (U, 31)”

Unenantaja-myytti kuvataan Toporivin kyläyhteisön kantavaksi voimaksi. Salaperäinen unenantaja, jonka sukupuolta tai olemusta ei mainita, sijaitsee yhdessä huoneessa keskellä kylää. Kyläläiset uskovat hänellä olevan maagisia kykyjä; halutessaan unenantaja pystyy asumaan ihmisen sielussa eläinhahmona ja näyttämään, mitä kunkin on tehtävä (U, 80). Unenantaja-uskon todetaan olleen oma kulttinsa, joka on aikojen saatossa harvinaistunut:

Kyläläiset menivät heidän luokseen, toivat lahjoja, joskus jopa harrastivat seksiä heidän kanssaan vain saadakseen jotakin tärkeää asiaa koskevan ennen. Suurin lahja oli unenantajan suoma voimaeläin, joka ohjaisi ja kaitsisi heitä elämän loppuun saakka. Vielä 1900-luvun alussa unenantajan kuolema oli usein merkinnyt syvää kriisiä hänen ympärillään elävässä yhteisössä. Joissakin tapauksissa kokonainen kylä oli autioitunut, kun sen elämää koossa pitävä voima oli kadonnut. (U, 17)

Unenantaja-myytti antaa lukijalle kehykset myös romaanin toisen tason tapahtumien tulkintaan. Ei liene sattumaa, että Joonas löytää eidolon-terapian kautta itsestään juuri koirahahmon. Eidolon-koira samaistuu monessa mielessä myytissä kerrottuun unenantajan suomaan voimaeläimeen. Koiran puheesta voi kuulla sanat ”muistan kaikki unet” ja myöhemmin se toimii Joonakselle oppaana ja kertoo, mitä tämän tulee tehdä. Jyri jopa nimeää epäsuorasti olennon voimaeläimeksi kuultuaan eidolon-terapiasta Joonakselta: ”Onko se joku shamaanimatka vai? Mä olin joskus sellaisessa. Etsittiin voimaeläintä ja mulle ilmestyi orava. En mennyt toiste. (U, 105)”

Unikoiran päähenkilöiden uskomukset poikkeavat latinalais-amerikkalaisen kirjallisuuden intiaanien maailmankatsomuksesta siinä, että ne asettuvat hieman keinotekoisesti osaksi modernia nykymaailmaa. Kohtauksesta, jossa Jones näkemyksineen tulee tyrmätyksi tiedemaailman taholta, tulee selkeästi ilmi se, että lukijalle tuttu tiedeperustainen elämäntutkimus on myös *Unikoirassa* valtaväestön ja tieteen kannattama hegemoninen normi, josta poikkeamista pidetään yleisesti täysin mahdottomana. Romaanissa on siis dominoiva näkemys todellisuudesta, jota

vastaan Jonesin ja Fritzénin maailmankuva kapinoi. Miehet kokevat omalla ajattelullaan edustavansa jotain alkuperäistä ja oikeaa siinä missä nykytiede keinotekoisista ja teennäistä:

Kaikki oli alkanut yleisellä akateemisella tunnustelulla. -- --
Se johti heidät syvällisempään keskusteluun postmodernin
ajattelun kulkutaudista, jota vuosituhannen viimeisen
vuosikymmenen psykologit pikemminkin ihastelivat kuin näkivät
sinä kavalana syöpänä, joka se oli. Luonnollisesti heidän
humalaisessa retoriikassaan tuo tendenssi henkilöityi seminaarin
yleisössä. Lauma opportunistisia idiootteja, jotka antoivat jokaisen
poliittisen ja akateemisen muotivirtauksen sekoittaa intuiionsa
ja ajattelunsa. (U, 33)

Tieteellisen ja myyttisen maailmankuvan vastakkainasettelu on toinen teema, joka kytkeytyy voimakkaasti maagisen realismin kirjoitustraditioon. Maaginen realismi on koko sen historian ajan ollut erityisesti vähemmistöjen itseilmaisun muoto. Lajille ominainen kerrontatekniikka, jossa maaginen ja realistinen kuvataan yhtä todellisina ja luonnollisina entiteetteinä, on havaittu oivalliseksi keinoksi ilmaista kahta eriävää maailmankatsomusta arvottamatta kumpaakaan toisen yläpuolelle (Bowers 2004, 83). Esittäessään erilaisia elämänkatsontoja, kuten intiaanien taikauskoista maailmankuvaa, maaginen realismi tarjoaa lukijan nähtäväksi sellaisia todellisuuden ulottuvuuksia, joista tämä ei välttämättä ole ollut lainkaan tietoinen (Chanady 1985, 27). Maagisesta realismista onkin tullut erityisesti vähemmistöjen itseilmaisun kanava hegemonisen kulttuurin keskellä tilanteessa, jossa todellisuus on tullut määritellyksi dominoivan kulttuurin kautta ja taikauskon värittämä kansanperinne on joutunut väistymään tieteen ja loogisen ajattelun tieltä (Bowers 2004, 95). Yhteiskunnallisen merkityksensä vuoksi maagista realismia on kuvattu paitsi taiteellisenä ja kirjallisuudellisenä, myös kulttuurisena, postmodernistisena ja postkolonialistisena ilmiönä (mt., 66–67).

Fantastisella diskurssilla on Hautalan romaanissa samanlaista vallankumouksellista voimaa kuin maagisella realismilla kirjallisuuden historiassa. Fritzénin ja Joonaksen uskomusten kautta toteutuu maagisen realismin keskeinen kriteeri, jonka mukaan ” uskomuksia kohdellaan objektiivisena todellisuutena, ja näin yliluonnollisen piiri pääsee sisälle tekstiin” (Chanady 1985, 28–29). Semanttisesti maaginen identifioituu edelleen maagiseksi ja realistinen realistiseksi, mutta molempia kohdellaan romaanissa yhtä vakavasti (Chanady 1985, 23; Bowers 2004, 67). Koska fantastista diskurssia tukee myös keskeisten fokalisoivien päähenkilöiden ulkopuolinen maailma (Meeri, Jones, Jyri, Eidolon-terapian ohjaaja Aliisa ja kaikki ryhmään osallistuvat), syntyy maagiselle realismille tyypillinen vaikutelma siitä, että yliluonnolliset asiat ovat hyväksytty osa materiaalista todellisuutta, nähtynä tai ei-nähtynä, eivätkä ole siis vain yhden mielen kuvittelua tai esimerkiksi

huumaavien aineiden vaikutuksesta syntynyttä hallusinaatiota (Bowers 2004, 31). Näiden tekijöiden yhteisvaikutuksen vuoksi lukija joutuu ainakin osittain omaksumaan marginaalisen ajattelutavan kyseenalaistaen samalla vallalla olevan tieteellisen maailmankatsomuksen.

3.3 Fantasian ja mimeettisen välinen jännite

Maagisessa realismissa fantasian ja mimeettisen välinen jännite katoaa sisäistekijän vaikutuksesta; tarinan käänteet kerrotaan yliluonnollisine piirteineen aivan kuin kaikki esitetty olisi luontevaa ja mahdollista. Kerrontatekniikkaa havainnollistetaan usein Franz Kafkan *Muodonmuutos*-novellin avulla. Novellissa mies nimeltä Gregor Samsa muuttuu yllättäen syöpäläiseksi. Alun hämmennyksen jälkeen perheenjäsenet hyväksyvät tilanteen tapahtuneena, melkein pä normaalina tilanteena, ja keskittyvät lähinnä käytännön järjestelyihin. Onko yliluonnollisen esittäminen näin luontevaa *Unikoirassa*? Nähdäkseni asian laita ei ole aivan yksiselitteinen.

Samankaltainen nopea muutos hämmennyksestä hyväksyntään voidaan toki nähdä *Unikoirassa* niin Joonaksen kuin Fritzenin kohdalla, vaikka heidän kohtaamansa ”ihmeet” eivät ole niin pelkistymättömän fantastisia kuin syöpäläismetamorfoosi. Henkilöiden puheen ja ajattelun kautta rakentuva fantastinen diskurssi houkuttelee myös lukijaa katsomaan maailmaa uudesta pespektiivistä. Mimeettisen ja yliluonnollisen välisen jännitteen neutralisoituminen ei kuitenkaan tapahdu pelkästään henkilöiden luontevan suhtautumisen kautta, vaan avainroolissa on romaanin sisäistekijä, tekstin taustalla vaikuttava kokonaisideologia. Kun jännite neutralisoituu sisäistekijän tasolla, mikään tekstissä ei tuomitse maagisten ilmiöiden esiintymistä oudoksi tai poikkeavaksi.¹⁰ *Unikoiran* kohdalla tällaista neutralisointia ei tapahdu.

Hautalan *Unikoira* poikkeaa perinteisestä maagisesta realismista siinä, että sen henkilöt ikään kuin *havahtuvat* uudenlaiseen maailmankatsomukseen keskellä mimeettistä yhteiskuntaa. Lähtökohtaisesti kaksi todellisuuskäsitelmää, rationaalinen ja epärationaalinen, ovat siis eriarvoisessa asemassa. Vaikka fantastinen diskurssi syntyy ja voimistuu päähenkilöiden kautta, rationaalinen maailmankatsomus säilyy koko ajan rinnalla aivan kuin vaihtoehtoisena tapana hahmottaa romaanin maailmaa. Kaksi erilaista näkökulmaa esitellään jo romaanin alussa:

Hän ei ollut koskaan kyennyt uskomaan ihmeisiin, vaikka tiesi miten tärkeitä sellaiset asiat olivat Meerille. He eivät olleet oikeastaan koskaan vakavasti puhuneet aiheesta. Joonas oli vain aistunut sen tärkeyden siitä, miten Meerin

¹⁰ Samalla on kuitenkin huomattava, että sisäistekijä on tästä huolimatta ”sivistynyt” ja tunnistaa yliluonnollisen yliluonnolliseksi. Yliluonnollinen on siis olemassa semanttisella tasolla, vaikka tekstuaalisella tasolla kertoja pyrkii omaksumaan poikkeavan maailmankuvan kuvatakseen sitä. (ks. Chanady 1985, 22; 25)

katse ja ääni muuttuivat, kun tämä kertoi isoäitinsä
enneunista. (U, 9)

Uuteen maailmankatsomukseen havahtuminen ei kuulu perinteisen maagisen realismin
piirrerepertoariin. *Unikoirassa* tällainen käänne kuitenkin tapahtuu heti teoksen alussa. Edellä
lainaamani muisto etenee kohtaukseen, joka muuttaa Joonaksen elämän suunnan: Delfoissa pahasti
eksyneelle pariskunnalle ilmestyy koira, jota he alkavat seuraamaan. Pian Joonas luovuttaa ja aikoo
seurata omaa järkeään oikean tien löytämiseksi, mutta Meeri luottaa koiran johdatukseen ja
taivuttaa Joonaksenkin seuraamaan sitä. Tapahtuu ihme: koira ohjaa heidät juuri oikeaan paikkaan.
(U, 10) Kun vielä ihmeen realisoituminen valaa Joonakseen euforisen olotilan ja poistaa
kuolemanpelon (U, 11), tapaus muistuttaa suuresti uskonnollisen kääntymyksen skeemaa.

Unikoirassa rationaalinen ja epärationaalinen ovat läsnä yhtä aikaa ja niiden välillä on
jännite, joka virittyy Joonaksen muistosta ilmenevässä vastakkainasettelussa. Teoksen edetessä
vastakkainasettelut toistuvat tiuhaan. Hautalan romaanille tyypillistä rationaalisen ja
epärationaalisen näkökulman välistä vuorottelua voidaan havainnollistaa jatkamalla jo aiemmin
lainaamaani kohtaa, jossa Jyri vitsailee hieman ivallisesti shamaanimatkasta, jonka aikana hänelle
ilmestyi orava. Ivallinen kommentti kuvastaa romaanin sisäistekijän tapaa kohdata ylikuonnollinen
ensin rationaalisesta näkökulmasta, joka suhtautuu siihen epäillen. Tämän jälkeen tapahtuu
tyypillisesti näkökulmanmuutos, jonka myötä maaginen vaihtoehtoajattelu esitetään jopa
rationaalista järkevämpänä:

”Sun pitää seurata sitä. Tommosia juttuja ei enää juuri tapaa. Ihmiset
on nykyään sieluttomia. Ei niiden sisällä ole ketään. Kännykät ja
laajakaistayhteydet toimii koko ajan paremmin, mutta ketään ei ole
kotona.” (U, 106)

Sama asetelma on läsnä muun muassa edellä kertaamassani Joonaksen ”ihmettä” käsittelevässä
muistossa sekä tiedemiesten unikeskustelussa. Kahden näkökulman välinen jännite ei siis
neutralisoidu *Unikoirassa*, kun lukijalle muistutetaan toistuvasti erilaisten tulkintatapojen
olemassaolosta. Maaginen maailmankuva ei ole itsestään selvä normi romaanin fiktiivisessä
maailmassa, vaikka lukijaa harhautetaan omaksumaan se yhä uudelleen ja uudelleen maagisen
realismin keinoin.

3.4 Maagista realismia vai todorovilaista fantasiaa?

Eräs syy siihen, miksi Hautalan romaania on lukijoiden taholta kutsuttu maagiseksi realismiksi, saattaa löytyä siitä, että suomalaisen kirjallisuuden kentällä ei tunneta parempaa lajikäsitettyä mimeettistä ja fantasiaa hämmentävällä tavalla yhdistävälle teokselle¹¹. Maaginen realismi ei ole myöskään meille kovin tuttu kirjallisuudenlaji; yleisessä tiedossa lieene lähinnä sen peruspalikat, maaginen ja realismi, ja se, että ne kietoutuvat fiktiivisessä maailmassa yhteen. Vähäistä tietoa ko. lajista ilmentää se, että sen poetiikkaa ei ole suomeksi avattu vielä lainkaan pintatasoa syvemmältä muutamia opinnäytetöitä lukuun ottamatta. Tällöin kaikenlainen kirjallisuus, joka yhdistää fantastisen mimeettiseen maailmaan, voidaan tulkita ”maagiseksi realismiksi”, etenkin jos se ei pujahda helposti mihinkään tunnettuun spekulatiiviseen alagenreen.

Todorovilainen fantasia, joka kääntyy suomeksi parhaiten ”matalana fantasiana”¹², poikkeaa maagisesta realismista erityisesti sisäistekijän tendenssin kautta. Todorovilaista fantasiaa ja maagista realismia vertaillut Chanady on todennut kahden loogisesti vastakkaisen todellisuustason olevan molempien yhteinen nimittäjä; sisäistekijän suhtautuminen yliluonnolliseen ratkaisee kumpaa lajia teos edustaa, vai edustaako se kumpaakaan. Fantasiassa sisäistekijä pyrkii luomaan realistisen maailman, mutta antaa samalla viitteitä yliluonnollisen läsnäolosta. Sisäislukija hämmentyy kahden keskenään ristiriitaisen koodin tuottamasta kokonaisuudesta, joka ei tunnu sopivan kerronnan kehyksiin. Yliluonnollinen nähdään siis ongelmallisena ja outona kokonaisuutta vasten. (Chanady 1985, 8)

Unikoiran sisäistekijä ei identifioitu kummankaan lajin prototyyppiseksi sisäistekijäksi. Toisaalta se pyrkii omaksumaan henkilöiden yliluonnolliset uskomukset luontevasti, toisaalta ylläpitämään fantasian ja mimesiksen vastakkainasettelua. Sisäistekijän luonnollistamispyrkimyksen tarkoitus ei olekaan neutralisoida kahden koodin välistä jännitettä tekstin kokonaisuuden tasolla vaan se tähtää kahden keskeisen tilan, mielensisäisen ja -ulkoisen välisen raja-aidan horjuttamiseen. Tämä kerronnallinen ratkaisu tuottaa sisäislukijalle¹³ kokemuksen siitä, että fantasia ikään kuin ”hiipii” sisälle tekstiin. Niin kauan kuin mielen sisäinen ja ulkoinen maailma on erotettavissa toisistaan ja fantastinen koodi sijoittuu selkeästi vain henkilön mielensisäiseen kokemusmaailmaan, lukija kykenee lukemaan tekstin vastakkaisia fantasian ja mimesiksen koodeja loogisina

¹¹ vrt. Todorovin fantasia-lajikäsitys, jossa olennaista on lukijan epävarmuus teoksen elementtien luonnollisuudesta / epäluonnollisuudesta.

¹² Termi matala fantasia ei ole kuitenkaan aivan Todorovin fantasiaa vastaava, sillä se ei edellytä lukijan epävarmuutta yliluonnollisen tulkinnassa. Se ei myöskään ole vakiintunut genre, vaan ennemminkin tietynlaista kirjallisuutta kuvaava nimike. Matala fantasia kuvaa kuitenkin parhaiten kirjallisuutta, jossa mimeettisessä maailmassa ilmenee fantastisia elementtejä. Pelkkä fantasia-nimitys assosioituu suomalaisessa kontekstissa herkästi fantasiakirjallisuuteen (high fantasy), joka sijoittuu sekundaarimaailmaan.

¹³ Sisäislukija on tekstistä abstrahoitu lukijan malli, joka on hierarkiassa samalla tasolla kuin sisäistekijä (Alanko 2001, 218)

tekstikokonaisuutta vasten. Kerronnan edetessä raja-aita fantasian ja mimesiksen välillä hataroituu ja alkaa lopulta vuotaa. Kun fantasian ja mimesiksen koodeja ei voida enää hahmottaa erillisissä tiloissa vaikuttaviksi, vaan ne punoutuvat yhteen, fiktiivinen maailma ei ole selitettävissä enää minkään yksittäisen, koherentin koodin avulla. Tämä on Chanadyn mukaan (matalan/ todorovilaisen) fantasian kenties tärkein kriteeri (mt, 12).

Tätä kehityskulkua myötäilee romaanissa erityisesti sen keskeinen spekulatiivinen elementti, eidolon-koira. Romaanin alussa koira on selitettävissä suhteellisen mimeettisenä ilmiönä; Joonaksen mieli, joka on eron vuoksi vaurioitunut, luo itselleen lohdukkeeksi jonkinlaisen mielikuvitusolennon. Tulkintaa puoltaa se, että Joonaksen oppiessa tuntemaan paremmin suggestiokoiransa hän huomaa sen olevan ”seksikiö” (U, 183), jossa yhdistyy hänen muistojensa koirat: Ateenan koira ja Hartmaninkadun koira. Mielikuvitus tunnetusti ammentaa muistoista, joten tämänkaltaisen mielen tuotos on lukijan loogista maailmankuvaa vastaava. Fantastisen koodin vahvistuminen Joonaksen mielen sisäisessä maailmassa saa lukijan aluksi epäilemään lähinnä miehen mielenterveyttä. Koirahahmot palautuvat Joonaksen mieleen toistuvasti arjen askareiden keskellä. Sitten Joonas alkaa saada sekavuuskohtauksia, joihin usein liittyy näky koirasta: ”Kun hän säpsähti takaisin tietoisuuteen, mielessä välähti koiran raivo pimeällä kujalla. Leukojen loksahdus lähellä kasvoja.” (U, 43) Lainauksessa huomionarvoista on se, että ”näky” valtaa Joonaksen havahtumisen *jälkeen*; aistikuvat koirasta eivät enää selity houreen tai suggestiotilan kautta. Mielensisäisen ja -ulkoisen välisen rajan heikentyminen näkyy myös kohtauksessa, jossa Joonas ”havahtuu” unessaan näkemään eidolon-koiran. Unessa Joonas on juuri tarjonnut kättään koiralle, kun hän herää omaan huutoonsa ja viiltävään kipuun sormissa; sormet ovat kirkuvanpunaiset (U, 157).

Samanaikaisesti kun fantastinen lähestyy mimeettistä maailmaa, mimeettinen kurottautuu kohti yliluonnollista. Tämä kurottautuminen tapahtuu usean eri tekijän myötävaikutuksella. Keskeisessä roolissa on maagisen realismin omainen kerronta, joka ei tuomitse Joonaksen kokemusta. Kaikki romaanin henkilöt, joille Joonas uskoutuu eidolon-koirastaan, myötäilevät Joonaksen kokemuksen totuudellisuutta; alkuhämmennyksen jälkeen Jyri suhtautuu koiraan jopa ”huvittavan vakavasti” (U, 107) ja Joonaksen ihastus Aliisa on eidolon-ryhmän vetäjänä vakuuttunut siitä, että ihmisen sisimmästä on löydettävissä jotain (U, 29). Lisäksi Fritzéniin liittyvä kerronnan taso tuo mystiikan todentuntuisesti romaanin ilmiötasolle ja tieteen spekuloitavaksi. Myös unenantajien ja eidolon-koiran välinen yhteys vakuuttaa osaltaan lukijaa siitä, että koira on jotain muuta kuin yhden miehen mielikuvituksen tuotetta.

Eidolon-koira on lukijan näkökulmasta jatkuvan metamorfoosin alainen. Alkuun muutos on sitä, kuinka Joonas vähitellen hahmottaa koiran olemuksen epämääräisestä muodosta kuusisilmäiseksi puhuvaksi koiraksi. Kun koira on kokonaan hahmottunut Joonakselle, se jatkaa muuttumistaan uuteen suuntaan: Joonas kokee koiran olevan ”sairas” (U, 106), ”kuin kaksi riitelevää

geeniperimää olisi kamppaillut samassa hahmossa” (U, 107). Koiran kuusi silmää puhkeavat ja sen turkki tummenee. Joonaksen kokemus siitä, ettei hän kykenen kontrolloimaan koiraa, tekee koirasta objektiivisen, Joonaksesta riippumattoman olennon. Koira onkin jotain vierasta, ”kuin virus, joka oli tunkeutunut hänen tajuntaansa” (U, 67).

Unikoirassa fantasian ja mimesiksen välinen jännite ei siis neutralisoidu maagisrealistisesta kerrontatekniikasta huolimatta, sillä yliluonnollinen ei realisoidu romaanin ilmiömaailmassa samanlaisella varmuudella kuin vaikkapa Gregor Samsan muodonmuutos syöpäläiseksi. Jotain ”outoa” kyllä tapahtuu varmuudella, mutta koska outous kumpuaa mielensisäisestä maailmasta, epärationaalisetkin seikat voidaan selittää pitkälti rationaalisiksi muuntuneiden tajunnantilojen kautta. Näiden kahden havainnon välistä ristiriitaa romaanin sisäistekijä yllyttää tarjoamalla lukijalle aineksia molempiin tulkintamalleihin. Todorovilainen hämmennys säilyy näin läpi koko lukuprosessin.

4. TIETEISFIKTION PIIRTEET *UNIKOIRASSA*

4.1 Psykologinen scifi: sisäavaruuden luotaamista

Maagiselle realismille ominainen realistinen kerronta on olennainen asia myös sen spekulatiiviselle sisarusgenrelle, tieteisfiktioille. Scifin realismissa avainasemassa ei kuitenkaan ole realismille tyypillinen kerrontatekniikka, vaan realismi on siinä, että tunnistamme sen fiktiivisen maailman mahdolliseksi analogisen potentiaalin kautta. Scifistinen maailma on palautettavissa kognitiivisella tavalla omaamme. (Suvin 1979, 27 - 30) *Unikoirassa* tietyt spekulatiiviset elementit, kuten eidolonkuva ja suggestiokoira ovat siinä määrin tieteellisesti perusteltuja romaanin maailmassa, että maagisen realismin lajiteoriat eivät yksin riitä kuvaamaan niiden olemusta ja tehtävää romaanissa. Ihmismielen mahdollisuudet tarjoavat hedelmällisen maaperän *Unikoiran* tieteisfiktiiviselle spekulatiolle.

Tieteisfiktiivisyys näkyy *Unikoirassa* ennen kaikkea siinä, että romaanin epärationalisia ilmiöitä pyritään selittämään tieteen termein. Tämän voi huomata esimerkiksi keskustelusta, jonka Fritzén ja Jones käy suurista unista. Keskustelussa Jones yrittää kumota unten yliluonnollisen merkityksen toteamalla: ”luontoäiti saa puhtaasti biologisen tarpeen näyttämään joltakin... ei-biologiselta”, mutta Fritzén toteaa oman kokemuksensa ”kurottaneen biologisen läpi” jonnekin tuntemattomaan, mihin teorial eivät yllä (U, 117). Fritzén pitää untaan yliluonnollisena, mutta todellisena elementtinä, joka vaikuttaa ihmisten keskuudessa laajemmaltikin ja jolla on jopa oma tunnuspiirteistönsä:

Suuret unet ilmentävät juuri kaipuuta, jolta puuttuu biologinen tarkoitus. Ne saattavat toki saada biologisiin tarpeisiin tai tavanomaiseen tunne-elämään liittyviä ilmiöitä, mutta pohjimmiltaan niillä ei ole mitään suvunjatkamiseen tai selviytymiseen liittyvää merkitystä. Niiden kuvastosta puuttuvat nisäkkään elämälle välttämätön lämpö ja kosketusentarve lähes kokonaan. (U, 114)

Tällainen spekulatiivisen pukeminen tieteelliseen asuun ja osaksi vaikuttavaa todellisuutta kytkee Hautalan romaanin tieteiskirjallisuuden lajirepertoariin. Tässä luvussa pohdin tapoja, joilla *Unikoira* kytkeytyy sciifiin ja erityisesti sen psykologiseen alalajiin.

Tieteisfiktiiviset piirteet ujuttautuvat Hautalan romaaniin yhtä salakavalasti kuin fantastiset elementit ylipäättään. Kytkeytyminen lajiin tapahtuu ensimmäisen kerran subtekstin

kautta: tiedemiesten ollessa Toporivissa Jones toteaa, että ”Stalkerissakin oli kolme miestä” (U, 31). Tarkovskin tieteiselokuvasta syntyy lyhytmuotoinen keskustelukin miesten välille, mutta analogia romaanin ja elokuvan välillä on paljon laajempi kuin dialogista käy ilmi. Toporivin alue, jonka radioaktiivisesta säteilystä muistuttaa jatkuva geigermittareiden nakutus, vertautuu elokuvan Vyöhykkeeseen, jonne harva uskaltanut astumaan vapaaehtoisesti. Elokuvan päähenkilöä Stalkeria vaivaa samankaltainen sisäinen kutsumus kuin Fritzénia, joka vie hänet uhmaamaan Vyöhykkeen vaaroja ja yliluonnollisia ilmiöitä. Elokuva antaa ymmärtää, että yhdessä vyöhykkeen huoneista ihmisen syvin, salaisin, toive voisi toteutua. Myös Fritzénin kaipuun kohteella, Unenantajalla on Toporivissa fyysinen sijaintinsa majassa, johon ei kenellä tahansa ole pääsyä.

Hautalan romaania ja *Stalkeria* yhdistää vahva psykologinen tendenssi, jossa ulkoavaruuden sijaan liikutaan ”sisäavaruudessa”; ne edustavat siis hieman vähemmän tunnettua *pehmeää scifiä*¹⁴, joksi psykologinen tieteisfiktio lukeutuu. Psykologisen scifin alalaji syntyi 1960-luvulla, kun tieteiskirjailijoina alkoi olla enemmän humanisteja ja yhteiskuntatieteilijöitä kuin luonnontieteiden edustajia. Murroksen myötä scifin painopiste siirtyi avaruuden luotaamisesta lähemmäksi ihmisyyden kysymyksiä; muukalaisuus oli tieteiskirjailijoiden mukaan mahdollista löytää ihmisestä itsestään. (Soikkeli 2015, 92) Myöhemmin ihmistieteisiin nojaava pehmeä scifi joutui jälleen väistymään ”kovemman” scifin suosion tieltä, mutta psykologinen näkökulma ei ole kuitenkaan scifistä tyystin kadonnut. Scifin humanistinen puoli saattaa tuntua jopa yllättävältä, sillä yleinen mielikuva ammentaa välinepitoisesta kovasta scifistä. Stereotyyppinen lajinäkemys näkyy muun muassa siinä, että *Unikoiran* lukija-arvioissa romaanin scifistinen puoli on jäänyt hieman vähemmälle huomiolle.

Markku Soikkelin mukaan ihmistieteeseen nojaavat kertomukset eivät välttämättä viittaa suoraan mihinkään tieteen alaan, vaan monet niistä vain sattuvat käsittelemään aikansa ajankohtaisia ilmiöitä, jotka kuuluvat esimerkiksi sosiologian tai psykologian tutkimusalaan (Soikkeli 2016, 199). *Stalker*-elokuvan on kuvattu olevan äärimmäinen esimerkki scifin vastauksesta 1970-luvun poliittiseen ilmapiiriin ahdistuneisuuteen ja toivottomuuteen. Elokuvassa on nähty vertauskuvallisuutta aikansa neuvostoliiton tilanteeseen, työleireihin ja hallituksen piilottelemiin seikkoihin, jotka johtivat Tšernobylin ydinvoimalaonnettomuuteen. (mt, 105) Pehmeässä scifissä varsinainen teknologia jää usein taustalle ihmiskuvan etualaistuessa (mt, 199).

Stalker-elokuvassa psykologian etualaistuminen näkyy siinä, että elokuva ei ole juonivetoinen, vaan keskiössä on matka. Matka on konkreettinen vaellus, mutta myös psykologinen

¹⁴Tieteisfiktiviisiä esityksiä on perinteisesti luokiteltu *pehmeään* ja *kovaan* scifiin sen mukaan, millaista tiedettä ne hyödyntävät tiedostavan vieraannuttamisen taustavoimana. Kovan scifin miljöö ja tapahtumat on rakennettu luonnontieteellisten teorioiden varaan, pehmeän scifin pohjavirtana taas on humanististen tieteiden, kuten psykologian, sosiologian tai politiikan tieteelliset teoriat.

matka omaan itseän. Kolme miestä erilaisine motiiveineen suunnistaa tiensä läpi armeijan vartioiman alueen kohti Vyöhykkeen huonetta, jossa heidän on mahdollista saada toiveensa toteutetuksi. Matkan varrella he pohtivat itseään ja vaikuttimiaan löytää Huone. Elokuva on intensiivinen, vaikka juuri mitään ei tapahdu. Jännittynyt ilmapiiri syntyy Vyöhykkeen ylikuonnollisesta olemuksesta; Stalkerin puheiden perusteella Vyöhyke kykenee tunnistamaan alueellaan liikkuvien mielen liikkeitä. Eteneminen tapahtuu merkitsemättömiä reittejä pitkin hitaasti Stalkerin antaessa vinkkejä vaaranpaikkojen välttämiseksi.

Unikoirasta löytyy *Stalkerin* matkanteon molemmat puolet, konkreettinen ja psykologinen, mutta ne on jaettu kahdelle eri juonitasolle. Fritzénin matka kohti toiveiden täyttymystä on fyysinen matka Toporiviin, joka on ominaisuuksiltaan hyvin paljon Vyöhykkeen kaltainen. Joonaksen matka sen sijaan on psykologinen, mitä ilmentää eidolon-terapiaa kuvaava mainoslause ”tie itsetuntemukseen” (U, 155). Kumpaakin *Unikoiran* päähenkilöä yhdistää koirahahmo; Joonas löytää eidolon-koiran mielensä perukoilta, Fritzén taas löytää Toporivin salaperäisestä huoneesta Unenantajan, joka myöhemmin paljastuu koiraksi nimeltä Valja. Matkan päätteeksi Fritzén kaappaa mustan koiran mukaansa. Myös *Stalkerin* kolmea vaeltajaa seuraa musta koira läpi Vyöhykkeen ja sieltä pois.

Seo Young Chu, joka on löytänyt merkittäviä yhtäläisyyksiä tieteisfiktion ja lyriikan ilmaisukeinojen välillä, on todennut, että scifissä lyriikan kielikuvista tulee kirjaimellisesti totta (Chu 2010,11). Lyriikalle ominainen katakreettinen ilmaus, jossa erillisten elämänalueiden ainekset sulautetaan metaforaksi, on scifissä täysin mahdollinen ontologinen elementti. Tällainen ilmaus voi olla myös ”matka itseän”, jolla viitataan itsetuntemuksen lisäämiseen. Niin *Stalkerissa* kuin *Unikoirassa* itseensä tutustuminen on myös konkreettinen matka. Hautalan romaanissa Joonas jopa kuvataan mielensä käytävillä vaeltamassa; käytävä on konkreettinen sijainti ja sen varrella on useampia huoneita. Siirtymän kokonaisvaltaisuutta kuvaa Joonaksen hämmennys tämän palatessa takaisin ”tietoisuuteen”:

Joonas koki tutun hämmennyksen. Eidolon-tilassa ajantaju
katosi täysin. Tuntui siltä kuin hän olisi harhaillut mielensä
tyhjillä käytävillä monta tuntia, vaikka tiesi sen olevan
mahdotonta. (U, 24)

Stalker-elokuvan Vyöhykettä on pidetty muun muassa allegoriana ihmisen tietoisuudesta ja elokuvan on tulkittu tavoittavan jotain siitä, mitä ihmisyyys ytimeltään on: kasa muistoja, pelkoja, fantasioita, painajaisia, paradoksaalisia reaktioita ja kaipausta (Schager 2006). Ennen kaikkea *Stalker* kertoo vahvan uskon voimasta. Elokuvan intensiivisen odottava tunnelma rakentuu täysin Stalkerin puheiden ja vallitsevien uskomusten varaan; Vyöhykkeellä uskotaan olevan ylikuonnollisia piirteitä ja

matkalle on tarinoiden mukaan moni varomaton menehtynyt. Stalker ja hänen seuralaisensa odottavat jatkuvasti jotain erikoista tapahtuvaksi. Mitään ei kuitenkaan tapahdu ja loppujen lopuksi matkalaiset eivät halua edes mennä löytämäänsä Huoneeseen, vaan palaavat kotiin. Kysymys siitä, mikä on totta ja mikä ihmisen mielikuvitusta, on väistämätön. Kuten *Unikoirassa*, myös Stalkerissa on piirteitä, jotka vastustavat fiktiivisen maailman pelkistymistä täysin luonnolliseksi; kuinka on mahdollista, että keskellä vyöhykettä on toimiva lankapuhelin, johon soitetaan? Mistä *Stalkerin* tytär on saanut kyvyn siirtää esineitä ajatuksen voimalla? Henkilöiden vahva usko yliluonnollisen olemassaoloon ja realistista maailmaa horjuttavat fantastiset piirteet yhdistävät voimakkaasti Tarkovskin elokuvaa ja Hautalan romaania.

Tieteisfiktio maailmaa luodaan tavallisesti vieraannuttamalla se kognitiivisella tavalla omastamme (Soikkeli 2015, 48–49). Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että tieteisfiktivisen maailman oudot elementit on pyritty selittämään tieteen avulla. Kuitenkaan esimerkiksi *Stalker* ei varsinaisesti sovelle psykologiaa tieteenä, vaikka se käsittelee psykologisia teemoja maailmassaan. Soikkelin mukaan tämä on yleistä psykologisen scifin piirissä ja on osaltaan vaikuttanut siihen, miksi psykologia erottuu niin hatarasti tieteisfiktiohistoriassa (mt., 271) Nähdäkseni Hautalan *Unikoiira* poikkeaa tästä tendenssistä sikäli, että romaanissa psykologia tieteenä on kognitiivisen vieraannuttamisen lähde. Alan oppeja arvioidaan ja niistä käydään tieteellistä keskustelua. Esimerkiksi Fritzén toteaa ensimmäisestä tapaamisesta Jonesin kanssa seuraavaa:

Kumpikin heistä piti Erich Jaenschin *Über den aufbau der Wahrnehmungswelt* -teosta ylenkatsottuna helmenä, joka oli täysin aiheetta jäänyt Freudin, Jungin ja Adlerin varjoon. (U, 33)

Mainitut psykologian teoreetikot ovat todellisia henkilöitä, ja lainauksesta näkyvä marginaalisen ja kyseenalaistetun tutkimushaaran ihannoiti rakentaa romaanin maailmaa vaihtoehtoisen psykologisen ymmärryksen piiriin.

Tieteellisen spekulaaation lisäksi psykologinen vire näkyy *Unikoiran* henkilöissä, jotka ilmentävät erilaisia psykologisia käyttäytymismalleja omissa kriiseissään. Toiminnan psykologista motivaatiota analysoidaan toistuvasti tunnettujen mallien kautta. Esimerkiksi varhaisen vuorovaikutuksen ja lapsuuden merkitystä ihmisen psyykeeseen luodataan romaanille tyypillisesti seuraavassa lainauksessa:

[Jyri] leventeli psykedeelisillä kokemuksillaan, joiden todenperäisyydestä edes Joonas lähimpänä ystävänä ei voinut mennä takuuseen. Ne saattoivat hyvin tapahtua jossakin henkilökohtaisessa uniajassa, jonka Jyri oli itselleen luonut. Siitä tuskin saattoi häntä syyttää. Jyri oli nähnyt isänsä

hiipumisen syövän kourissa, äitinsä henkisen ja fyysisen
näivettymisen. Hän oli nähnyt aivan liian nuorena, millainen
tyranni kärsimys oli. Miten kipu sulki pois kaiken muun, söi
ihmisen persoonallisuuden ja teki hänestä kituvan eläimen,
joka ei jaksanut enää ajatella rakkaittensa, edes lastensa
parasta. (U, 61)

Freudilaista psykoanalyysia on pidetty scifistisen sisäavaruuden tunnetuimpana luotaimena (Soikkeli 2015, 271). Vaikka psykoanalyysista ei juurikaan keskustella Hautalan romaanissa, se asettuu kuin asettuukin teoksen kehikseksi. *Unikoiran* tätä puolta valottavat yhtenevyydet romaanin toisen subtekstin, Alfred Hitchcockin ohjaaman *Noiduttu*-elokuvan kanssa. *Noiduttu* on kertomus mielisairaalan lääkärin ja muistinmenetyksestä kärsivän miehen suhteesta. Miestä epäillään murhasta, mutta nainen ei usko miehen syyllisyyteen. Hän lähtee pakomatkalle miehen kanssa ja pyrkii psykoanalyysin keinoin parantamaan miehen ja todistamaan tämän syyttömyyden murhaan.

Myös *Unikoiran* keskiössä on muistinmenetyksestä kärsivä mies, Joonas, ja romaani on hänen psykoanalyysinsa. Aukko muistissa paljastuu lukijalle vasta teoksen loppupuolella, mutta jo romaanin alusta alkaen Joonaksen fokalisointiin sekoittuu irrallisen oloisia palasia, jotka kertautuvat ja toistuvat läpi romaanin. Rakenne kuvastaa psykoanalyysin tapaa kiinnittää huomiota miellehtymiin ja pakko-oireisiin, jotka nousevat ihmisen alitajunnasta. Joonasta ja *Noiduttu*-elokuvan psykoanalyysin kohdetta, John Ballantynen, yhdistää menneisyyden trauma, joka aiheuttaa epämääräistä syyllisyydentuntoa. *Hitchcockin* elokuvassa toistuu sana syyllisyyskompleksi; tohtori Edwardes, jonka murhasta Ballantynen syytetään, on kirjoittanut teoksen nimeltä *Syyllisyyskompleksin labyrintti*, aihe sattuu olemaan naispääosan, tohtori Petersenin erikoisalaa ja osastolla on potilas, joka syyttää itseään isänsä murhasta. Samalla tavalla syyllisyyden teema toistuu Joonaksen fokalisoinnin yhteydessä läpi romaanin, vaikka asettuukin merkitysyhteyteensä vasta palasten loksahdeltua paikoilleen. Romaanin rakenteen yhteyttä psykoanalyysiin kuvastaa hyvin Ballantynen tutkivan psykoanalyytikon näkemys, jonka mukaan psykiatrin tehtävä on yhdistellä palasista ymmärrettävää kokonaisuutta. Tähän projektiin Unikoira osallistaa lukijansa mukaan, sillä aukkoisen rakenne vaatii tulkintaa tullakseen ymmärretyksi.

Joonaksen mielestä kadonnutta muistoa symboloi konkreettinen huone mielen käytävällä, jossa Joonas vaeltaa suggestiotilassa. Huoneen ovi on lukossa, eikä Joonas pääse muistoon käsiksi. Hän kuitenkin kurkistaa oven vieressä olevasta ikkunasta sisään:

Pimeys oli läpitunkematon. Kun sitä tuijotti tarpeeksi
pitkään, alkoi väkisin nähdä jotakin, kun mieli ei suostunut
hyväksymään täydellistä tyhjyyttä. Joonas näki ensin
liikahduksen, joka oli kuin kalpea ihmisen raaja. Sitten

toinen, kolmas, neljäs. Alaston ihminen, joka rimpuili mustanharmaassa nesteessä, kuin öljyssä, tervassa tai jätelietteessä. Neste tunkeutui suuhun ja silmiin, tukahdutti avunhuudot. Pimeään hukkuva ihminen. Joonas ahdistui mielikuvasta, joten hän jatkoi eteenpäin. (U, 22)

Joonaksen traumaattinen muisto, jota hän kieltäytyy näkemästä, ilmenee paniikkitiloina ja epämääräisinä muistikuvina. Esimerkiksi eräänä yönä Joonas herää paniikin vallassa, mutta ei muista heräämisensä syytä (U, 36). Ensimmäinen mielikuva on kuitenkin nuoruudenmuisto, jossa Joonas on ystäviensä kanssa mökillä. Muistossa keskeisessä asemassa on perkuujätesanko, jonka sisältöä pojat esittelevät yökkäileville tytöille, sekä vasta kuoriutuneet koskelonpoikaset, joiden lähtöä pesästä odotti joukko kivillä vaanivia variksia. Kalanperkuujätteet ja varikset ovat motiiveja, jotka toistuessaan kietoutuvat yhteen syyllisyys-tematiikan kanssa. Yhteenkietoutuminen näkyy esimerkiksi kohtauksessa, jossa Jyrin kanssa keskustellessaan Joonasta alkaa ”toden teolla kuvottaa” ruokana olevan kalan haju. Puhe on siirtynyt käsittelemään syyllisyyttä, alkuun Jyriin kohdistuvaa syyllistämistä siitä, ettei tämä tukenut ongelmaista veljeään vaikeuksien tullen, sitten syyttävä sormi kääntyy osoittamaan kohti Joonasta:

”Mitä sä yrität hyvittää? Ehkä sä itse koetkin syyllisyyttä jostakin? Sellaisethan niitä pahimpia jeesuksia on.”
— — Puhe hyvittämisestä sai Joonaksen muistamaan mitä koira oli sanonut. Variksista ja muusta. Kaikki muut ajatukset lamaantuivat, aivan kuin niitä ylläpitävä lähde olisi sammunut. (U, 99)

Psykoanalyttisessa viitekehyksessä koira, jonka Joonas löytää sisimmästään, edustaa tiedostamatonta osaa Joonaksen mielessä. Joonasta piinaava tyhjyyden tunne ja pakonomainen tarve löytää itsestään ”jotain”, voidaan selittää sillä, että muiston puuttumisen vuoksi mies kokee oman identiteettinsä aukkoisena eikä tunne siis itseään. Koiran löytyminen sisimmästä on toivottu vastaus Joonaksen puutteellisuuden kokemukseen. Eläimen supattavasta puheesta Joonas erottaa sanat ”muistan kaikki unet” sekä ”varis eläin katu kuusi”. Unien muistaminen viittaa tiedostamattoman tiedostamiseen ja jälkimmäinen sanasikermä on Fritzénin asunnon osoite, jonka koira ”antaa” Joonakselle. Sana ”katu” venyy koiran puheesta tavalla, joka assosioituu katumukseen ja herättää Joonaksen mielessä jälleen muistikuvan variksista kivien päällä, sulkien kahahdukset ja kiiltävänmustat silmät. Koiraan liittyvää alitajunnan symboliikkaa korostaa toteamus: ”Jokin hänen sisällään osasi puhua. Ja se puhui vain hänelle kuin sielun musta laatikko, joka ei koskaan nuku.” (U, 76) Freudilaisessa psykoanalyysissä tiedostamattomassa toimii viettipohja, jonne torjutut muistot ja

ajatukset kätkeytyvät. Se on siis ikään kuin ”sielun musta laatikko”, joka muistaa, vaikka ihmisen tietoinen mieli unohtaisi. Joonaksen tiedostamattomasta kumpuavan syyllisyyden pariin palaan tutkimukseni luvussa 5.2.

4.2 Novum ja spekulatio

Tieteisfiktioin spekulatiivisista piirteistä ei ole tavattu puhua fantastisina, vaikka käytännössä sciifiin on aina kuulunut elementtejä, jotka nykytieteen näkökulmasta katsottuna ovat puhtaasti mahdottomia (ks. Raipola 2012, 9). Vaikka scifin lajiteoriaa kehittäneen Darko Suvinin kriteereiden mukaan tieteisfiktiivisen maailman keksintöjen ja ilmiöiden olisi noudatettava tieteen lainalaisuuksia (Suvin 1980, 7 – 8), vain harva romaani täyttää tämän ehdon. Suvin itse arvioi, että noin 90 prosenttia tieteisfiktioista on älyllisesti niin kevyttä, ettei se mahdu lajimääritelmän piiriin (Suvin 1980, 36). Koska Suvinin tiukka määritelmä ei kohtaa tieteisfiktioiksi tulkittua joukkoa kirjallisia teoksia, sitä ei voida pitää lajin kriteerinä¹⁵. Tieteiskirjallisuutta kuvannee siis realistisemmin väljempi määritelmä, jonka mukaan se pyrkii *vaikutelmaan* älykkäästä ja johdonmukaisesta vieraannuttamisesta. Tätä lajille tyypillistä tavoitetta kutsutaan myös *kognitioefektiksi* (Freedman 2000, 18).

Tieteisfiktioin tiedostavan vieraannuttamisen keskiössä on novum, elementti, joka synnyttää tieteellisen vaikutelman, ja jonka ympärille juoni tavallisesti rakentuu (Soikkeli 2015, 11 - 12). Kuten jo aikaisemmin tutkimuksessani toin ilmi, *Unikoirassa* kysymys fantasian olemassaolosta kytkeytyy viime kädessä eidolon-ilmiöön, joka on tieteisfiktiivisen spekulatiivisen variaation varaan rakennettu novum. Tässä luvussa avaan romaanin spekulatiivista puolta hieman tarkemmin.

Carl Malmgrenin mukaan tieteisfiktiivisen novumin taustalla vaikuttavat vieraannuttamistekniikat voidaan jakaa kahteen luokkaan, ekstrapolatiivisiin ja spekulatiivisiin. Ekstrapolatiivisissa side nykyisen tieteellisen ymmärryksen ja scifistisen maailman välillä on vahvempi kuin spekulatiivisissa; vieraannuttamistekniikka perustuu ”jos tämä kehitys jatkuu” -tyyppiseen päättelyyn. Jokin olemassa oleva ilmiö viedään siis ekstrapolatiivisissa hieman nykyistä pidemmälle. Spekulaatio taas on luonteeltaan vapaampaa ja luovempaa kuvittelua, eikä se välttämättä ammenna nykytieteen tilanteesta. Analoginen suhde todellisuuteen kuitenkin säilyy. (Malmgren 1991, 12–13; Raipola 2012, 5-6) *Unikoirassa* vieraannuttaminen on spekulatiivista, sillä eidolon-kuva ja -terapia eivät nykytieteen valossa näyttäyty tulevaisuudessa siintävinä mahdollisuuksina, vaan ne ovat ennemminkin ajatuskoe, joka kumpuaa melko tuntemattomasta, mutta todellisesta ilmiöstä nimeltä eideettinen muisti.

¹⁵ Fowlerin mukaan yksittäisen piirteen on mahdollista toimia lajia rakentavana vain, jos se on tunnistettavissa genren lajipiirteeksi. Lajin muuttuessa jotkut piirteet saattavat karsiutua repertoaarista, kun ne eivät täytä enää tunnistettavuuden vaatimusta. (Fowler 1982, 73)

Eideettinen muisti on kykyä tuottaa mieleensä aistimusvoimainen muistikuva tietystä objektista tai tilanteesta. Eideetikko, eli henkilö, jolla on taipumusta eideettiseen muistiin, pystyy tarkastelemaan muistikuvaansa kuin se olisi hänen edessään tutkittavana. Sen lisäksi, että hän kenties pystyy laskemaan kuvasta tiettyjen elementtien määriä, hän voi haistaa, maistaa tai kuulla asioita kuvaan liittyen. Eideettinen muistikuva on siis hieman jälkikuvan kaltainen ilmiö, mutta jälkikäteenä muistin toimintona se on kiinteämmin yhteydessä mielikuvitukseen. (Gregg 1978, 46 - 52)

Unikoira spekuloi eideettisen muistikuvan mahdollisuuksilla, vaikka sanaparia ei kertaakaan mainita suoraan. Romaanin tieteisfiktiivinen ydin kiertyy lajille tyypillisen entäpä jos? – tyypillisen pohdinnan ympärille (ks. Soikkeli 2015, 12, McHale 1987, 67). Entäpä jos olisi olemassa konkreettinen kuva, joka vaikuttaisi ihmisten mieliin? Tällaisen ajatusleikin tulos on *Unikoiran* novum, eidolon-kuva, jonka Joonas vastaanottaa Jyriltä sähköpostin liitetiedostona. Yhteys eidolon-kuvan ja eideettisen muistikuvan välillä aktivoituu nimen sekä yhdistävän piirteen kautta; myös eidolon-kuvalla on taipumus tuoda katsojalleen mieleen muistikuvia silloin, kun katse saa sen aaltoilevat viivat asettumaan aloilleen:

Hän tuijotti liitteenä olevaa kuvaa hetken, muttei enää
löytänyt siitä aiemmin näkemäänsä kuvaa. Hän näki vain
epämääräisen, sotkuisen muodon, erilaisen kuin ensimmäisellä
kerralla. — Nyt Joonas näki epäselvän ihmishahmon keskellä
autiota maisemaa, ehkä jossain nummella, hiukset hulmuten.
Nainen sen täytyi olla. Kuvassa oli jotakin selittämättömällä
tavalla ahdistavaa, samalla tavoin kuin siinä Wyethin
maalauksessa, jossa rampa nainen katsoo aution ja loputtoman
peltomaiseman keskellä seisovaa harmaata taloa. Se oli ollut
Meerin opiskelija-asunnon seinällä julisteena silloin, kun he olivat
alkaneet seurustella. (U, 48)

Ulkomuodoltaan eidolon-kuva muistuttaa empiirisestä todellisuudesta tuttua stereogrammia, optista harhaa, jonka silmä tulkitsee liikkuvaksi. Tämä tulkinta tulee myös Joonaksen mieleen (U, 47) ja assosiaation vuoksi lukija ei välttämättä alkuun kiinnitä kuvaan erityishuomiota; eidolon-kuva näyttäytyy tavanomaisena, silmää huijaavana arvoituskuvana. Tämä kerronnallinen ratkaisu, jossa tutunoloinen elementti paljastuu vasta myöhemmin novumiksi, ei ole tieteisfiktioille kovinkaan tyypillinen. Yleensä tunnistamisprosessi on lajissa käänteinen; alkuun oudon asian analoginen suhde oman todellisuutemme ilmiöihin hahmotetaan kerronnan edetessä. Tämä tuttuuden havaitseminen herättää lukijalle kokemuksen ihmeen tunteesta (*sense of wonder*). (Soikkeli 2015, 46). Poikkeavasta vieraannuttamistavasta huolimatta Unikoira ei jätä lukijaansa ihmetyksen tunteita vaille.

Hämmennys syntyy, kun mimeettiseksi arvioidusta elementistä paljastuu yllättäviä piirteitä.

Liitetiedoston vastaanottamisen jälkeen eidolon-kuvasta tutut viivat alkavat kiemurrella myös tiedoston ulkopuolella. Kokemus viivojen kaaoksesta ja hahmottamattomuudesta liittyy toistuvasti Joonaksen todellisuudenhahmotuksen hämärtymiseen:

Joonas kuunteli tyhjän asuntonsa hurinaa ja kävi läpi keskustelua.
Mitä enemmän hän sitä ajatteli, sitä vahvemmin se alkoi vaikuttaa epätodelliselta, kuin unelta. — Huone keinahti, Joonas haki tukea seinästä. Hän tuijotti paljaita varpaitaan ja näki, että jalat olivat tiukasti kiinni lattiassa ja paikoillaan. Silti tuntui siltä kuin keho olisi liikkunut suunnattomalla nopeudella. Silmissä vilisi viivoja. *Näin planeetta kiittää avaruudessa*, Joonas ajatteli sekavasti, *vaikka olen tässä paikallani.* (U, 110)

Hengitys salpautui. Tasapaino petti. Aliisan ääriviivat katosivat, sulautuivat maisemaan, katulamppujen pystysuoriin viivoihin, pyöreisiin valokehiin, niiden takana vellovaan mereen. Kaikki oli hetken yhtä ja samaa, Aliisan hahmon ääriviivat eivät olleet erityisiä, ne eivät rajanneet mitään Joonakselle tärkeää. *Oliskin edes viivoja.*(U, 137)

Eidolon-kuvan ja sekavuuskohtauksien välinen yhteys paljastuu lukijalle vasta romaanin loppupuolella, kun suggestiokoiria yhdistää romaanin kaksi kerrontalinjaa johdattamalla Joonaksen tiedemies Fritzénin kotiin. Vasta miesten välisessä keskustelussa romaani paljastaa outojen ilmiöiden taustalla vaikuttavat tieteisfiktiiviset rakenteensa. Vierailun aikana ilmenee, että sekä liitetiedoston häilyväinen kuva että eidolon-terapiamuoto ovat tiedemiehelle yllättävänkin tuttuja. Fritzén nimeää kuvan eidolon-kuvaksi ja antaa sille spekulatiivisen selityksen: eidolon-kuva on ”ikään kuin virhe todellisuudessa”, se ”avaa keinotekoiset turvalukot” ja ”saa mielen vastaanottavaiseen tilaan”. Fritzénin mukaan ihmismielen ajatukset ovat perusluonteeltaan kuin elohopeaa: ne liikkuvat niin nopeasti, että ihminen väsyä siihen ja kadottaa kykynsä nähdä oman mielensä liikahdukset. Eidolon-kuva havahduttaa väsyneen mielen aistimaan jälleen ajatusten pienimmätkin häivähdykset. (U, 167)

Unikoiran novum hyödyntää empiirisen lähtökohtansa, eideettisen muistikuvan, ympärille kietoutunutta pohdintaa siitä, kuinka paljon ilmiö perustuu eideetikon mielikuituksen varaan; onko muistikuvan todellisuus loppujen lopuksi vain subjektiivista? (esim. Gregg 1978, 46) Eideetikot eivät välttämättä itsekään ole aina tietoisia siitä, kuinka paljon eideettiset muistikuvat kertovat aidoista tilanteista niiden takana. Vastaavanlainen epävarmuus siitä, mikä lopulta on totta, kytkeytyy Fritzénin mukaan eidolon-kuvan havaitsemiseen:

”Mutta se [eidolon] on mikä tahansa varjokuva, joka on niin
häilyvä ja nopea, että sen nähtyään ei ole oikein varma.
Vähän kuin katoava hahmo silmäkulmassa.”
Mies vilkaisi teatraalisesti olkansa yli.
”Oliko joku takanani?” hän sanoi. -- --
”Vai oliko se pelkkä näköharha, häiriö havaintomekanismissani?
Vai oliko siellä sittenkin jotakin? Jotakin sellaista, mikä on
olemassa vain hetken ja raukeaa sitten, tai muuttuu joksikin
muuksi?” (U, 167)

Kysymyksillään Fritzén muotoilee sanoiksi sen häilyvyyden ja epävarmuuden problematiikan, joka kytkeytyy romaanissa erityisesti eidolon-koiran ympärille, mutta joka koskee myös koko fiktiivistä maailmaa ja sen ilmiöitä, jotka eivät asetu selkeästi mimesiksen eivätkä fantasian kategoriaan. Tiedemiehen kysymykset ovat jälleen eräs romaanin peilikohta, jossa se heijastaa todellisuuden hahmotuksen tematiikkaansa.

Fritzénin teoria eidolon-kuvasta on tieteisfiktioivinen vastaus siihen, kuinka erilaisten maailmankuvien keskellä voidaan erottaa perimmäinen totuus: mielen keinotekoisien lukkojen avaaminen saa mielen avautumaan koko todellisuudelle ja vastaanottamaan sen pienimmätkin vivahdukset. Fritzén itse kokee pystyvänsä tällaiseen hahmotukseen (U, 167). Myös Joonaksen ja esimies Torstin sekavuuskohtausten voidaan nähdä ilmentävän ”parempaa tietoisuutta”, sillä ne selittyvät eidolon-kuvalla altistumisen kautta. Fritzénin teorian valossa mielen sekavuus onkin todellisuuden selvempää näkemistä. Nurinkurinen ajatus tulee romaanissa ilmi myös Aliisan puheessa, kun tämä toteaa ”hullujen näkevän meitä terveitä paremmin, mistä elämässä on kyse” (U, 135).

Sisäistekijän tasolla romaani kyseenalaistaa kaikenlaiset pyrkimykset lokeroida todellisuutta objektiivisesti. Fritzénin ”parempi tietoisuus” asettuu naurettavaan valoon, kun havaitaan, että mies on täysin eristäytynyt todellisuudesta:

Joonas tajusi, ettei mies käynyt missään. Ei mainittavia kontakteja ulkomaailmaan, ei tietokonetta. Edes televisiota ei näkynyt. Luultavasti mies istui kotonaan ja korkeintaan odotti kotiapulaista, jolle kiukutella. Arvet olivat ehkä merkkejä jostakin menneisyyden onnettomuudesta, joka oli traumatisoinut miehen mökkihöperöksi. (U, 168)

Myöskään Joonaksen tai Torstin sekavuuskohtaukset eivät vakuuta lukijaa paremmasta kyvystä hahmottaa todellisuutta. Tästä huolimatta Hautalan romaani kyseenalaistaa myös niin sanotun normaalin, ”terveen” käsityksen todellisuudesta. Fritzénin teoria hyödyntää nimittäin sitä tosiasiaa,

että tavanomainen hahmotuskyky suorastaan edellyttää mielen valikointia, sitä että havaintomekanismimme ei tuo jokaista ärsykettä aivojen tietoiseen käsittelyyn. ”Terve” todellisuuden hahmotus perustuu siis siihen, että mieli ei hahmota koko todellisuutta. Tämä ajatus kertaantuu romaanissa myös suuremmassa mittakaavassa, kun kerronnan edetessä paljastuu, että Joonaksen mieli on unohtanut ikävän tapahtuman menneisyydestä ehjän minäkuvan säilyttämiseksi.

Darko Suvinin (1979) mukaan tieteisfiktio analogisen potentiaalin kautta lukijan huomio kiinnittyy fiktiomaailman lisäksi myös omaan empiiriseen todellisuuteen (Suvin 1979, 27–30). Kognitiivisen vieraannuttamisen kognitiivisuus ei viittaa siis pelkästään fiktiivisen maailman tieteellisiin perustuksiin vaan myös tietouteen, jonka lukija voi saavuttaa tieteisfiktiota lukemalla. *Unikoiran* tieteisfiktiivinen puoli havahduttaa lukijansa pohtimaan erityisesti psykologisen manipulaation mahdollisuuksia: jos ja kun aisteja voidaan hämätä erilaisin ärsykein (esimerkiksi optisen illuusion tai hypnoosin kautta), niin mistä tiedämme mikä kaikki lopulta on mahdollista? Voimmeko ollenkaan luottaa omaan mieleemme ja empiiriseen käsitykseen todellisuudesta? Jälleen kerran voidaan havaita, että *Unikoiran* eri puolet palautuu lopulta samaan temaattiseen kysymykseen luonnollisen ja epäluonnollisen välisestä suhteesta. Analogisen potentiaalin vuoksi myös lukija havahtuu tarkastelemaan maailmaansa tästä näkökulmasta.

4.3 Hullu tiedemies ja tieteen pimeä puoli

Unikoira kiinnittyy tieteisfiktio lajiin paitsi novumin ja spekulatiivisuuden kautta, myös genreen vahvasti vakiintuneen ”hullun tiedemiehen” hahmolla. Markku Soikkeli (2015, 64) toteaa tiedemiehen olevan sisältöaines, joka kiinnittää teoksen vahvemmin tieteiskirjallisuuden lajitraditioon kuin esimerkiksi ihmismäiset koneet ja lonkerojalkaiset muukalaiset; jälkimmäiset kun voisivat olla yhtä hyvin fantasian tai kauhufiktio kuvastoa. Asiantuntijan arvovalta tuo tarinaan sopimuksenvaraista uskottavuutta siitä huolimatta, että tämä on kuvattu usein hupsunpuoleisena ja huvittavana (mt, 66).

Tähän traditioon liittyy myös *Unikoiran* tiedemies Fritzén. Huvittavuus miehen kohdalla syntyy erityisesti hänen kotinsa kuvauksen kautta: ränsistynyt talo, kattokruunusta roikkuvat sitruunanviipaleet ja kaiken keskellä yksinäinen vanha tiedemies, joka vihaa teknologiaa. Fritzénin hahmossa on jotain sympaattistakin:

Joonas kertoi niin hyvin kuin osasi. Itse asiassa hän uskalsi kertoa paljonkin, myös sekavuuskohtauksista. Kotiinsa linnoittautuneen höperön kanssa ei tarvinnut pelätä hullunmainetta. (U, 66)

Tiedemiehen hulluudessa on kuitenkin myös toinen, pimeä puolensa: hänellä on taipumusta olla keksintönsä sokaisema eikä siksi kykene havaitsemaan siihen liittyviä riskejä. Suuruudenhulluus ja

moraalinen välinpitämättömyys tiedemiehen hahmoon yhdistettynä on uhkakuva, joka on aktuaalisessakin todellisuudessamme herättänyt pelkoa aina tieteen varhaisvaiheista saakka (Soikkeli 2015, 69). Tunnetuin fiktiivinen tiedemieshahmo lienee Mary Shelley'n *Frankenstein* (1818), joka tieteen nimissä rakentaa hirviön. Hautalan romaanin Fritzén rinnastuu Frankensteiniin monin tavoin. Toisaalta jo tiedemiehen nimi assosioituu tunnetumpaan esikuvaansa, toisaalta hänen kunnianhimoiset tieteelliset kokeilunsa riistäytyvät käsistä kuten Frankensteinilla käy Shelley'n romaanissa. Teknologisen kehityksen irtautuminen ihmisen hallintavallasta on Frankensteinin jälkeen vakiintunut niin lujasti tieteisfiktioon, että sitä voidaan hyvällä syyllä kutsua lajin tyypilliseksi motiiviksi (ks. Savolainen 1992, 22).

Kuten romaanissa lähes kaikki tapahtumien ymmärtämisen kannalta merkittävät elementit, Fritzénin moraalittomuus ja suuruudenhulluus paljastuvat lukijalle vähitellen. Joonaksen ja Fritzénin välisestä dialogista ilmenee, että Fritzén on aikoinaan itse luonut Eidolon-terapien (U, 169). Tiedemiehen keksintö kumosi kaikki psykiatrian käyttämät terapiamuodot, sillä Eidolon-terapia perustui niistä poiketen konkreettiseen lähtökohtaan, eidolon-kuvaan (U, 170). Keksintö syntyi, kun eräs Fritzénin potilas piirsi eidolon-kuvia spontaanisti:

Potilaani oli elävä todiste siitä, että mielen perimmäinen kaoottisuus oli saavutettavissa, ilmaistavissa, tutkittavissa. Oivallukseni oli empiirisesti todennettavissa. Kaikki aiemmat teoriat oli hylättävä ja astuttava psyyken todellisuuteen vailla ennakko-otaksumia. Uskallettava astua sen loputtomasti muuntuvien muotojen myrskyyn. (U, 170 - 171)

Eidolon-kuvaan liittyvä teoria ei Fritzénin käsissä jää vain tiedollisen kiinnostuksen kohteeksi, vaan vallankumouksellisuudessaan se näyttäytyy tiedemiehelle avaimena uuteen maailmanjärjestykseen: ”Oivallukseni ei ollut pelkkää teoriaa. Siihen sisältyi koko ohjelma siitä, miten ihmiskunta pelastetaan omalta typeryydeltään.” (U, 171) Fritzénin suuruudenhulluissa suunnitelmissa joukko ihmisiä saatettaisiin psykoaktiivisilla aineilla pysyvästi tilaan, jossa he ”voisivat kokea psyyken spontaaneja myrskyjä ja oppia elämään niiden kanssa (U, 171)”. Näin ihmiskunnan yleinen tietoisuus siirtyisi asteittain uudelle tasolle. Keksintö ei kuitenkaan ottanut tulta alleen tiedeyhteisössä:

Ajatukseni sai tietysti jokaisen moralistikollegani suunnilta. Varsinkin ohjelmani intensiivistä hypnoterapiaa koskeva osa. Ihmistä ei muka saa pitää hypnoosissa pidempään kuin yhden vuorokauden ja jokaisella on vapaa tahto ja muuta kivikautista hölynpölyä. (U, 172)

Frankensteinin lisäksi Fritzénin hahmo lainaa paljon keksijä Rotwangilta, joka seikkailee Fritz Langin ohjaamassa scifi-elokuva *Metropoliksessa* (1927). Subteksti mainitaan *Unikoirassa* suoraan (U, 70)¹⁶ ja kytkös romaanin ja elokuvan välillä on jälleen huomattavasti lyhyttä mainintaa laajempi. Fritzénin räsistynyt asunto keskellä nykyhetken Vaasaa muistuttaa kontrastisuudessaan Rotwangin keskiaikaista asumusta futuristisen Metropoliksen keskellä. Myös tiedemiesten ulkonäköön liittyy yhteinen silmiinpistävä piirre; kummankin keksijän toinen käsi on vahingoittunut. Rotwang on menettänyt koko kätensä ja tilalle hän on kehitellyt mekaanisen vastaavan, Fritzéniltä puuttuu kaksi sormea (U, 163).

Ulkoisten piirteiden lisäksi *Metropoliksen* ja *Unikoiran* keksijäneroja yhdistää moraalittomuus ja suoranainen pahuus. Tiedemiehen epäinhimillisuus on kautta aikain nähty potentiaalisena uhkana (Soikkeli 2015, 69), ja se on realisoitunut monissa fiktiivisissä tiedemieshahmoissa. *Metropoliksessa* Rotwang rakentaa koneihmisen, joka yllyttää työläiset kapinaan ja aiheuttaa lopulta merkittävää tuhoa kaupungille. Fritzénin tutkimusten epäeettisyys koko laajuudessaan paljastuu lukijalle ja Joonakselle päiväkirjan kautta, jonka Joonas varastaa Fritzénin luota. Kirjasta ilmenee, että tiedemiehellä on ollut 15-vuotiaaseen potilaaseensa suhde, jonka myötä tämä on tullut raskaaksi (U, 179). Fritzén järjestää abortin, mutta jokin menee pieleen: ”Potilas väittää, ettei lapsi tullut kokonaan ulos. Ilmeisesti hän uskoo, että sikiön sielu jäi häneen ja että se piirtää hänen kauttaan. (U, 181)” Päiväkirjasta löytyy myös suora viittaus Shelleyn Frankensteiniin, kun Fritzén pohtii mahdollisuutta hoitaa potilaan psykoosia sähköllä: ”Huono ajatus. – En minä voi miksikään Victor Frankensteiniksi ruveta. (U, 181)”

Kiellosta huolimatta Fritzén on epäeettisten kokeilujensa johdosta luonut potilaastaan psykoottisen olennon, joka vertautuu Frankensteinin ja Rotwangin luomuksiin. Potilas on psykoosissaan eidolon-kuvien piirtäjä, Fritzénin sanojen mukaan ”täydellinen luonnonlahjakkuus, eräänlainen *idiot savant*.” Potilaan tuottamiin kuviin kätkeytyy potentiaali koko ihmiskunnan tuhoamiseen. Myös *Unikoiran* tiedemiehen kohdalla on siis kyse viime kädessä samasta rikkeestä, johon tämän tieteisfiktiviset esikuvansa syllistyivät; tieteellisestä interventtiosta, joka rikkoo luonnollista elämänjärjestystä vastaan, ja jolla on arvaamattomia seurauksia. Tämä tieteisfiktio erityinen uhakuva, teknisen luomuksen riistäytyminen tekijänsä hallinnasta, on vakiintunut lajin motiiviksi (Mäyrä 1996, 89). Tutkija Ilkka Mäyrä on todennut, että teknologian herättämissä uhakuissa ei ole kyse vain rationaalisesta kritiikistä, vaan läsnä on myös arkkityypistä ja irrationaalista materiaalia (mt, 89).

Hullun tiedemiehen luomukseen liittyy siis usein arvaamaton toiseus, jolla on kauhua rakentava funktio. Esimerkiksi Shelleyn Frankensteinin on todettu astuvan arvaamattomaan,

¹⁶ Olen avannut subtekstien esiintymistä *Unikoirassa* luvussa 2.4.

liminaaliseen tilaan rikkoessaan ihmisyyden rajoja. Frankensteinin hahmo jakaantuu ja monistuu luomuksessaan; hirviön ja tiedemiehen välinen suhde on niin tiivis, että jättiläisestä voidaan puhua Frankensteinin kaksoisolentona. (Mäyrä 1996, 96) *Unikoirastakin* on havaittavissa tätä tieteis- ja kauhufiktiota yhdistävää kaksoisolentotematiikkaa, mutta se ei liity luojaan ja luodun suhteeseen. Romaanin kokonaisuudessa tiedemies ja hänen saavutuksensa ovat kaiken kaikkiaan hyvin marginaalisessa asemassa; suuri vallankumousohjelma jää vain vanhan miehen kaihoisaksi muistoksi ja myös potilaan hoitoon liittyvät käänteet ovat vain epämääräisiä ja vaillinaisia päiväkirjamerkintöjä. Tämä seikka yhdistettynä näiden scifististen aineiden stereotyyppisyyteen korostaa niiden ensisijaista merkitystä yhteyden muodostajina tieteisfiktio lajiin.

5. KAUFUKTION PIIRTEET *UNIKOIRASSA*

5.1 Kauhun olemuksesta

Kauhukertomuksessa kaksi rinnakkaista maailmaa kohtaa toisensa tavalla, joka aiheuttaa pelon kokemuksen (esim. Aguirre 2007, 2 - 3). Maailmat, joita tässä kutsun mimeettiseksi ja fantastiseksi niiden olemuksen mukaan, voivat olla kauhussa jakautuneina erillisiin tiloihin (esim. goottilaiset kummitustalokertomukset) tai ne voivat limittyä yliluonnollisen ryöväytyessä osaksi arkista ympäristöä. Yhteistä näille on se, että maailmojen välinen kynnys ylitetään usein väkivaltaisesti (mt, 5) ja yliluonnollinen toiseus aiheuttaa pelkoa ja ahdistusta niin henkilöissä kuin lukijassa (ks. Carroll 1993, 258). Kuvaukseen sopiva kahden maailman välisen kynnyksen ylittäminen tapahtuu hyvinkin konkreettisesti *Unikoiran* kohtauksessa, jossa Jones astuu myyttisen unenantajan asumukseen Toporivissa:

He vetivät pitkää tikkua sankassa hyttysparvessa, ja Fritzénin
pettymykseksi Jones sai mennä ensin. Miehen ilmeestä
päättellen pettymys oli molemminpuolinen. Jones kuitenkin
käveli unenantajan taloon määrätietoisesti, pysähtyi ainoastaan
kynnyksellä ja katosi sitten oviaukosta pimeyteen. Hän viipyi
vajaan vartin. Tuli ulos yökkäillen ja kompuroiden. Oksensi
talon portaiden viereen. (U, 139 –140)

Hautalan *Unikoira* on pidetty ennen kaikkea kauhufiktiivisenä teoksena, mistä kertonee sekin, että kirjastossa se on hyllytetty lähes poikkeuksetta kyseisen genren osastolle. Mutta mistä romaanin kauhu nousee? Edellä lainaamani katkelma Jonesin astumisesta unenantajan majaan on tyypillinen kuvaus kummitustalokauhun traditiossa, mutta ei niinkään *Unikoira*-romaanissa. Hautalan teoksessa ei ole varsinaista kummitustaloa, vaikka Fritzénin asunto siihen hieman assosioituakin metallisine portteineen ja hautaholvimaisen tunnelmansa kautta (U, 145). Kummitustalon kaltaisena rajatun kauhun tyyssijana voidaan tietenkin pitää Fritzénin retkikunnan määränpäättä Toporivia (yhtymäkohtia löytyisi useampiakin aina autioitumisesta aavemaiseen äänimaailmaan), mutta tutkimusmatka muodostaa vain yhden sivujuonteen romaanin kokonaisuudessa. *Unikoiran* kauhu ei synny kauhistuttavan suljetun tilan olemassaolosta, vaan jostain muusta.

Piirre, joka tekee edellä lainaamastani kohdasta poikkeuksellisen Hautalan romaanille, on se, että Jones ilmaisee käytöksellään suurta pelkoa ja kuvotusta tavatessaan myyttisen unenantajan. Jonesin reaktio muistuttaa Noël Carrollin kuvaamaa kauhukertomuksen henkilön kokemaa pelkoa hirviön edessä; uhkaan yhdistyy vastenmielisyyden, kuvotuksen ja inhon tunteita (Carroll 1993, 260). Tämä ei suinkaan ole *Unikoiran* henkilöiden tavanomainen reaktio yliluonnollisen

edessä, kuten luvun 3.1. analyysi osoittaa. Fritzénille ”virheet todellisuudessa” ovat suorastaan elämän kantava voima, syy siihen, miksi mies ei ole tehnyt itsemurhaa houkutuksesta huolimatta (U, 117).

”Virheet todellisuudessa?”

”Juuri niin. Esimerkiksi... neliapilat. Tai outoon muotoon kasvaneet puut. Epätavalliset sattumukset.

Epämuodostuneiden eläinten sikiöt. – – Miten vain. Joka tapauksessa virheet rauhoittavat minua. Saavat minut tuntemaan, että unelleni voisi ehkä sittenkin olla vastine maailmassa.”

”Virheet kuten esimerkiksi... mielisairaavat ihmiset.”

”Nimenomaan”, Fritzén vastasi. Nopeasti ja itsevarmasti.

Ikään kuin hän olisi aina ymmärtänyt, miksi halusi tälle alalle. Ikään kuin amerikkalainen ei olisi juuri paljastanut hänelle naurettavan ilmeistä seikkaa, joka oli käytännössä määrännyt hänen kohtalonsa.” (U, 118–119)

Ehkäpä avain *Unikoiran* kauhuun on juurikin todellisuuden ”virheiden”, kuten evolutiivisten oikkujen, potentiaalinen uhka, joka on rinnastettavissa edellisessä luvussa esiin tulleet tieteellisten saavutusten potentiaaliseen uhkaan. Molemmat edustavat jotain, minkä olemassaolo on havaittu mahdolliseksi omassa empiirisessä todellisuudessamme, jotain, joka on siis osa turvalliseksi koettua arkimaailmaamme, mutta jossa piilee mahdollisuus arvaamattomaan, pelottavaan toiseuteen. Poikkeuksellinen on erityisen kauhistuttavaa, kun emme ymmärrä syitä ilmiön taustalla. Todellisuuden ”virheiden” ympärille muodostuu helposti mystinen aura, joka saa ihmiset suhtautumaan siihen kunnioittavalla pelolla. *Unikoirassa* tällaista käyttäytymistä kuvastaa erityisesti Toporivin kyläyhteisö, ”jossa ihmeitä osattiin vielä arvostaa (U, 260)”. Sen keskipisteenä oleva Unenantaja paljastuu ydinsäteilyn mutaatioksi, kuusisilmäiseksi koiraksi. Kunnioittava pelko on niin vaistomainen reaktio oudon ilmiön edessä, että sen puuttuminen ihmiseltä tekee tästä itsestään poikkeuksellisen ja siksi pelottavan. Tällaiseksi koetaan tiedemies Fritzén, kuten seuraavista lainauksesta voidaan havaita:

”Näin kerran Kalkutassa miehen, jolla oli surkastunut pää... tässä.” Fritzén taputti vasenta lapaluutaan. ”Tyhjä silmätön pää, jossa oli nenä ja hampaaton suu. Voitko kuvitella? Se oli vain hieman pienempi kuin hänen oikea päänsä, kuihtunut, retkotti hervottomana hänen kerjätessään hedelmätorin kupeessa. Annoin hänelle rahaa ja pyysin saada koskettaa tuota ihmeellistä muodostelmaa, mutta paikalliset alkoivat

sättiä niin kiivaasti, että jouduin poistumaan paikalta. Surullista.”

(U, 118)

”Olisi rikos jättää unenantaja tänne.”

”Ei, vaan rikos olisi viedä tutkimuskohde pois maasta, Ja tuhota ehkä viimeinen kulttuuri, jossa unenantajia on vielä olemassa. En minäkään houkutellut nenetsejä New Yorkiin vain nähdäkseni, miten he reagoivat World Trade Centeriin. Tutkimus tapahtuu paikan päällä, siellä missä kulttuuri elää.” – –

”Otan unenantajan mukaan, Fritzén sanoi. ”Minun on saatava tietää, miten uneni päättyy.” (U, 152–153)

Joseph Grixtin mukaan kauhufiktiolla on kahdenlaisia tehtäviä, jotka ovat toisilleen vastakkaisia; toisaalta kauhufiktio vahvistaa ja myötäilee perinteisiä arvoja, toisaalta se kyseenalaistaa niitä rikkomalla raja-aitaa arkitodellisen ja yliluonnollisen, normaalin ja epänormaalin välillä (Gixti 1989, 5; 10; 23). Edellä olevista lainauksista voidaan nähdä, että *Unikoiran* maailma tunnistaa yhteiskunnan normit ja arvot. Samalla teos rikkoo niitä julkean henkilön kautta ja osoittaa kauhufiktiolle tyypillisesti, mitä tapahtuu rajojen rikkomisen seurauksena. Rajojen rikkoutuminen näkyy *Unikoirassa* erityisesti hallitsemattomuuden kokemuksena, kun maailma muuttuu tutusta turvattomaksi.

Yhtä julkeasti kuin Fritzén kaappaa Unenantajan mystisestä ympäristöstään osaksi mimeettistä Vaasaa, hallitsematon toiseus riistäytyy vähitellen osaksi Joonaksen tuttua ja turvallista maailmaa. Joonaksen suggestiokoiran muuttuessa ulkoisesti vieraaksi, myös Joonas alkaa suhtautua siihen toisin. Koiran turkki tummenee, sen silmät puhkeavat ja se puraisee Joonaksen kättä (U, 157). Samalla Joonaksen tapaamat ihmiset vihjaavat, että koira on jotain muuta kuin hänen mielensä luomus (Aliisa: U, 134, Fritzén: U, 183). Koira ei ole enää toiveiden täyttymys vaan hänen mieleensä ujutettu hirviö, joka aikoo kaapata Joonaksen mielen valtaansa.

Unikoiran vahvan mimeettisen koodin vuoksi yliluonnollinen tulee aivan lähelle lukijaa. Koko kertomuksen teho lepää pitkälti mimeettisen realismin uskottavuuden varassa; se tarjoaa kulissit, joiden säröistä pilkistää kauhistuttava toiseus. Kuitenkaan romaanin maailmassa mimesis ja fantasia eivät asetu niin voimakkaaseen keskinäiseen kontrastiin kuin esimerkiksi goottilaisessa kauhukertomuksessa, sillä sisäistekijä kutoo romaanin mimeettistä ja fantastista tasoa yhteen jo kertomuksen alusta saakka (ks. luku 3). Kauhuefekt ei kumpua siitä, että kohtaamme teoksessa tuntemattoman vaan siihen, että kohtaamme siinä oman maailmamme kaikessa epävarmuudessaan (ks. mm. Cavallaro 2009, 24).

Noël Carroll on esittänyt taidekauhun olemusta luotaavassa teoriassaan taidekauhun merkittävimmäksi kriteeriksi henkilön reaktion tämän kohdatessa yliluonnollisen, sillä se on avain myös yleisön reaktioihin (Carroll 1993, 258). *Unikoiran* kohdalla tämä ajatus sekä toimii että ei toimi.

Toisaalta Hautalan romaani osoittaa, että ahdistavan epävarma tunnelma voidaan luoda siitä huolimatta, että päähenkilöt suorastaan ihannoivat epäluonnollista. Kuten MacHale on todennut; kun mitä uskomattomimmat tapahtumat otetaan vastaan sellaisenaan, normaalin ja yliluonnollisen raja ei suinkaan katoa, vaan korostuu (McHale 1987, 76). Toisaalta romaanin tunnelmassa on havaittavissa tiivistymistä, kun Joonas huomaa *Unikoiransa* hallitsemattomaksi toiseudeksi ja hänen suhtautumisensa muuttuu torjuvaksi:

Joonas ei kyennyt liikahtamaan. Hänen raajansa täyttyivät raskaasta nesteestä. Hän haistoi koiran hengityksen. Ensimmäistä kertaa oli selvää, että se todella hengitti kuvitteellista ilmaa, oli täysin elävä jossakin kuvitteellisessa maailmassa. Kyljet kohoilivat nopeassa tahdissa. Silmäkuoppien pohjalla olevat silmät kiilsivät, liikkuvat, tarkkailivat häntä. Ne olivat syvällä, mutta jo valppaat. Toisella puolella olevat puhkeamattomat silmät hehkuivat arvoituksellisina. ”Kuka sinä olet?” Joonas kysyi niin kuin monta kertaa aikaisemminkin, mutta nyt kyseessä ei ollut Aliisan ohjeiden mukainen rutiini, vaan aito, pohjaton ihmetys. Ja pelko. (U, 212)

Hautalan romaanissa todellisuuden hallitsemattomuutta käsitellään tiedostavasti. Sen eri ulottuvuudet korostuvat henkilökuvauksessa, todellisuuden hahmottamisessa, eidolon-kuvan juonteissa ja keskeisissä motiiveissa. Dualismi, jossa vastakohtina ovat toisaalla paikoilleen asettuminen, vakaus, pysähtyneisyys, symmetria ja toisaalla asettumattomuus, sitoutumattomuus, kaoottisuus ja hahmottomuus, läpäisee koko romaanin. Nämä vastinparit näkyvät esimerkiksi päähenkilöparivaljakoissa, joissa toinen edustaa vakautta, toinen irtiottoa. Joonas on vaivaiskoivu, Jyri pääskynen (ks. U, 54). Jones luottaa tieteeseen ja sen todistamiin lainalaisuuksiin, Fritzénin todellisuus ei asetu määriteltyjen rajojen sisälle (esim. U, 16). Joonaksen fokalisaatiossa toistuvat sitrushedelmä-motiivit, jotka symboloivat symmetriaa ja ymmärrystä, sekä koukeroiset viivat, jotka kuvaavat todellisuudentajun hämärtymistä ja muotojen katoamista. Dualismi konkretisoituu asettumattomassa eidolon-kuvassa ja mielen pyrkimyksessä löytää siitä jotain tunnistettavaa.

Joonaksen elokuvaharrastus rinnastuu jossain määrin eidolon-kuvaan, sillä Joonas suosii vanhoja mustavalkoisia mykkäelokuvia, joissa kuvat ”kulkevat omassa rytmissään ja omia reittejään ilman, että hänen tarvitsi siihen sekaantua (U, 70).” Mustavalkoelokuvat vertautuvat Joonaksen mielessä elämän kiertokulkuun, jossa ikuista on vain ketju nimettömiä kasvoja. Tarinat ja elämät kuihtuvat, mutta elämän kiertokulku pysyy. Joonaksen halua pysäyttää hallitsematon tapahtumien virta kuvastaa miehen ajatus, kun hän yöllä herää sohvalta ja huomaa elokuvan pysähtyneen: ”Miten kaunista, kun ei tiennyt, mistä muodot olivat tulossa ja mihin ne olivat

menossa. (U, 71)”

Ihmisen tarve kontrolloida elämäänsä samoin kuin tarve rakentaa eheää minäkuvaava ovat jokaisen ihmisen sisäänrakennettuja ominaisuuksia. Kauhufiktiivinen kauhu syntyy, kun nämä osoitetaan mahdottomiksi ja keinotekoisiksi (Cavallaro 2009, 24). *Unikoirassa* tämä näkyy konkreettisesti siinä, että Eidolon-koiran hallitsemattomuus rinnastuu jokaisen ihmismielen hallitsemattomuuteen:

”Meidän jokaisen mieli tekee koko ajan asioita, joista me ei tiedetä mitään. Aivotutkimuskin todistaa sen. Ylivoimaisesti suurin osa meidän ajatuksista ja tunteista menee ihan omia ratojaan ilman, että meidän tietoisuudella on niihin mitään kontrollia. Suurin osa.” – –

”Mä olen ihan mielelläni tietämätön niistä operaatioista”, Joonas sanoi.

”Niinkö?” Aliisa kääntyi hänen puoleensa. ”Ja silti sulla on se koira”, hän sanoi ja hymyili ilkikurisesti. (U, 135)

Unikoirassa todellisuuden hallitsemattomuus on ennen kaikkea mielen hallitsemattomuutta. Näkökenttää sumentavat mustat koukerot yhdistävät Joonaksen *Noiduttu*-elokuvan muistinmenetyksestä kärsivään John Ballantyneen, joka menee tolaltaan aina nähdessään juovia valkoisella pohjalla. Ballantynen kohdalla ärsykkeiden paljous saa miehen transsinomaiseen tilaan; hänestä tulee tahdoton zombi, joka on valmis murhaan. Kykenemättömyys kontrolliin pahuuden edessä, vaikka se tulisi ihmisestä itsestään, on piirre, joka yhdistää kaikkia niitä subtekstejä, joihin löytyy *Unikoirasta* suora viittaus. *Stalkerissa* uhka nousee arvaamattomasta, yliluonnollisesta tilasta, *Metropoliksessa* ja *Frankensteinissa* ihmisen rakentamasta luonnottomasta oliosta. Myös toistaiseksi käsittelemättömissä subteksteissä, *Tohtori Caligarin kabinetissa*, *Noidan kiroissa* ja Poen novellissa *Musta kissa* kauhuefekti syntyy siitä, että kauhistavat tapahtumat etenevät vääjäämättä kohti tuhoa ihmisen ollessa voimaton pahan edessä. Tähän tekstien jatkumoon *Unikoira* asemoi itsensä.

5.2 Juonenkäänteistä nouseva kauhu

Hautalan romaani vaikuttaa imaisseen jokaisesta viittaamastaan ulkopuolisesta tekstistä palasen oman maailmansa rakennusaineeksi. Näin on myös Edgar Allan Poen *Musta kissa* -nimisen novellin kohdalla. Fritzénin kissan nimi Pluto rinnastuu Fritzénin puheessa novellin samannimiseen kissaan:

”Pluto...” mies sanoi kuin olisi puhunut lapselle. Kissa hyppäsi hänen syliinsä ja kääntyi katsomaan vauhkosti

Joonasta. Se oli kokomusta, kuin kissanmuotoinen aukko
todellisuudessa. Vihreiden silmien tuijotus oli nukkemainen,
epätodellinen. Illuusio murtui vasta, kun kissa siristi silmiään
ja asettui isäntänsä syliin, alkoi kehrätä. – –
”Pluto”, Fritzén sanoi. ”**Niin kuin siinä Poen novellissa.** Musta
kissa. Se on minun neliapilani.” (U, 172)

Poen novelli kertoo miehestä, tekstin minäkertojasta, joka kuin paholaisen riivaamana hirttää rakkaan kissansa, Pluton. Pluton kuoleman jälkeen mies löytää uuden mustan kissan, joka muistuttaa kovasti Plutoa, ja vie sen kotiinsa. Vähitellen mies ajautuu hulluuden partaalle nähdessään kissassa muistutuksen tekemästään murhasta. Lopulta tämä hyökkää kirveen kanssa kissan kimppuun, mutta tappaakin vaimonsa, joka tulee väliin. Mies muuraa vaimonsa kellarin seinän sisälle. Poliisien tullessa tekemään tarkastusta he eivät löydä jälkeäkään murhasta, kunnes juuri ennen lähtöään he kuulevat kellarin seinän takaa kissan räyhtä; kissa löytyy ruumiin pään päältä seisomasta.

Kaimansa tavoin myös Fritzénin Pluto-kissa toimii hirmutyön kavaltaajana. Joonaksen ollessa Fritzénin luona kyläilemässä narkolepsiasta kärsivä vanhus nukahtaa, kun Joonas paljastaa tälle saaneensa talon osoitteen suggestiokoiraltaan (U, 175). Kissa hyödyntää tilaisuuden ja johdattaa Joonaksen Fritzénin työhuoneeseen, josta tämä löytää vanhuksen päiväkirjan. Päiväkirjan, jonka kautta Joonakselle ja lukijalle selviää Fritzénin julmat teot, jotka kohdistuivat tämän 15-vuotiaaseen potilaaseen Aliisaan. Päiväkirja ilmaisumuotoineen muistuttaa suuresti kauhuelokuva *Tohtori Caligarin kabinetin* tohtorin päiväkirjaa, josta selviää, kuinka Caligar on oivaltanut käyttää transsissa olevaa miestä murhan välineenä. Samalla tavalla tiedemies Fritzén oivaltaa päiväkirjassaan, millaiset vallankumoukselliset mahdollisuudet Aliisassa ja tämän piirtämissä eidolon-kuvissa piilee.

Loppua kohden *Unikoiran* paljastusten vyyhti kiertyy auki vähä vähältä. Taustalta paljastuvat tapahtumat ovat kokoelma eri subteksteistä napattuja, romaanin maailmaan sovitettuja kohtauksia ja yksityiskohtia. Tällainen on esimerkiksi kolmiodraamakuvio, joka selviää Fritzénin tilittäessä tuntojaan Plutolle menneisyyteen liittyen (U, 218-219). Selviää, että Fritzénin naaraspuoliset asuinkumppanit, Valja ja Aliisa, joihin tiedemiehellä on ilmeisesti kumpaankin ollut seksuaalinen suhde, ystävästyivät alun mustasukkaisuuden jälkeen. Sitten tapahtui yllättävä käänne, joka muistuttaa *Metropoliksen* kohtausta, jossa päähenkilö Freder löytää Marian syleilemästä isäänsä Frederseniä. Oikeastaan kyseessä on Marian näköiseksi muovattu androidi, mutta Freder luulee näkevänsä oikean Marian, rakastettunsa. *Unikoirasta* löytyy vastaavanlainen kohtaus:

Silloin tiesin olevani tappiolla. Totta kai ymmärsin, että
kyseessä ei ollut mikään aito rakkaus, vaan puhdas halu
kostaa minulle. Mutta se oli kuin painajaisesta. Kaksi
toisiinsa kietoutunutta narttua, suomusten harpyijojen

syleily. Rikos sitä kohtaan, että Valentina oli *minun*
unenantajani. Minun. He varastivat minun uneni ja
muuttivat sen banaaliksi, rappiolliseksi romanssiksi.
(U, 219)

Tämän jälkeen seuraava tapahtuma on kuin Poen novellista: Fritzén hyökkää Aliisan kimppuun, mutta Valja puolustaa tyttöä ja saa surmansa (U, 219, 258). Romaania ja novellia yhdistää dramaattisen tapahtuman lisäksi murhan tapahtumapaikka, valkoiseksi rapattu kellari.

Fritzénin muistellessa vanhoja eidolon-koira ottaa komennon Joonaksen mielessä. Joonas astuu taksiin ja ilmoittaa kuljettajalle Fritzénin osoitteen. Miehen ajatuksissa kuljettaja samaistuu nukkeen. (U, 223) Fritzénin talon uumenista kantautuu hätäntynyttä huutoa aivan kuin Marian avunpyynnöt Frederin korviin tämän ollessa vangittuna keksijä Rotwangin talossa. Mutta Joonas ei ole tulossa auttamaan, vaan tuhoamaan. Hänen mieltään hallitsee joku muu kuin mies itse:

Joonas alkoi laskeutua alas portaita. Koko ajan tämä tunne:
en ole täällä. Joku muu laskeutuu portaita tässä humisevassa
käytävässä. Joku mustavalkoisen elokuvan nimetön näyttelijä,
jonka ura ja elämäntarina ovat kadonneet kasvojen ja kuvien
paljouteen. Kumara hahmo, joka tietää täsmälleen, mitä ohjaaja
haluaa hänen tekevän. Hän tuntee tämän talon jokaisen huoneen.
Tunnistaa jokaisen tuoksun ja äänen, isäntänsä äänen. (U, 224)

Joonas on kuin tahdoton näyttelijä, joka tekee kaiken ohjaajansa tahdon mukaan. Hän on juuri kuin unissakävelijä Cesar, joka kulkee yöllä murhaamaan ihmistä, jonka tohtori Caligar on määrännyt tapettavaksi. Joonaksen hahmottama kellari on sekin varjoineen kuin *Tohtori Caligarin kabinetin* lavastuksen kuvausta:

Varjot ilmestyivät käytävän seinälle, venyivät kunnes menettivät
ihmishahmonsia ja katosivat. Ilmestyivät sitten taas. Aivan kuin
kellarihuoneessa olisi kamppailtu kirkkaasta taskulampusta. (U, 224)

Kellarista löytyy verinen Fritzén sekä alaston mies, jonka Joonas tunnistaa Anders-nimiseksi mieheksi eidolon-terapiatunneilta. Anders on kontallaan lattialla, sormet kouristuneina hyökkäysasentoon ja verenhajuinen hengitys läpähtäen. Ääni Joonaksen mielessä komentaa miestä puremaan Fritzéniä naamaan (U, 226). Kohtaus on tyypillinen splatterkauhulle, jossa kauhuefekti synnytetään runsailla verisillä yksityiskohdilla. Esimerkiksi Fritzénin groteskia ulkomuotoa kuvaillaan seuraavasti:

Veri oli värjännyt ylähuulen niin, että mies näytti virnistävältä
klovnilta. Silmäluomet värisivät ja pupillit nykivät kuin unessa.

Hampaiden keltaisuus kuului punaisen läpi. Veri oli tiivistynyt niiden väleihin ja ikeniin. (U, 227)

Joonas kykenee kuin ihmeen kaupalla vastustamaan suggestiota, kompuroi portaat ylös ja jää kuuntelemaan kellarista kantautuvia taistelunääniä. Splattekauhu rajautuu *Unikoirassa* tähän yhteen kohtaukseen, ja sen olemassaolo vahvistaa romaanin kollaasimaista vaikutelmaa: teokseen on yhdistelty laajasti piirteitä kauhun ja tieteisfiktio- sekä näiden alalajien repertuaareista. Kohtaus tuottaa romaaniin myös splattekauhulle ominaisen kuvauksen arvottomuuden ja turtumuksen tilasta (Mäyrä 1998, 54).

Splatter-näytös Fritzénin kotona on romaanin toiminnallinen kliimaksi, jonka jälkeen Joonaksen suggestion taustat alkavat paljastua lukijalle. Perkuujätteet, kesämuisto ja syyllisyys kietoutuvat syiden kimpuksi, joka motivoi kostosuunnitelman; koira Joonaksen mielessä on tuon koston väline. Joonas vaistoa koiran petollisen olemuksen jo Fritzénin asunnossa:

Hän painoi kämmenet korviaan vasten ja huusi, mutta ääni ei lopettanut. Siinä oli jotakin kuvottavan valheellista. Vierasta. Se löyhkäsi petokselle ja perkuujätteille ja kauan sitten mädäntyneille kesille. Se oli kuin hahmoton loiseläin, joka tekeytyi harmittomaksi saavuttaakseen tarkoitusperänsä. (U, 228)

Toivuttuaan kokemuksestaan Joonas hakeutuu Aliisan luokse poistattamaan eidolon-suggestiota mielestään. Aliisan kotona mies tapaa naisen, joka ulkoisesti on Aliisa, mutta joka käyttäytyy ja puhuu kuin pieni lapsi (U, 237). Nainen on Aida, Aliisan toinen persoona, jota Aliisa pitää abortoidun lapsen sieluna (ks. U, 181). Aida lupaa auttaa Joonasta. Seuraavan kerran kun Joonas havahtuu aistimaan ympäristöään, hän on tutussa paikassa, mielensä käytävällä. Ovi, joka oli aikaisemmin lukossa, on nyt auki. Huoneessa on nuoruuden muistosta tuttu mökkiympäristö. Maassa vääntelee alaston mies, sidottuna ranteista ja nilkoista kiinni puihin. Miehen päälle on heitetty perkuujätteitä ja varikset syöksähtelevät nokkimaan niitä. Joukko nuoria katselee näkyä ja nauraa vahingoniloisena. Siellä on myös Joonas, ja alaston mies on Jyri. (U, 244–245)

Palattuaan tietoiseksi Joonas huomaa olevansa merenrantamaisemassa kaupungin liepeillä. Paikalla on myös Jyri ja Aliisa. Selviää, että nämä kaksi ovat tunteneet toisensa jo pidempään ja suunnitelleet yhteisen koston, jonka tarkoituksena oli murhata Fritzén ja säilyttää vastuu teosta Joonakselle. Jokin meni kuitenkin pieleen, kun Joonas kykeni vastustamaan suggestiotaan. Aliisa manipuloi ryhmästä sijaistappajaksi Andersenin. (U, 248–249) Kostoviritelmässä on monia samanlaisia elementtejä kuin suomalaisessa kauhuelokuvassa *Noidan kirot* (1927). Elokuvas-
sa kohtalokkaat tapahtumat juontuvat menneisyydestä, ajalta

jolloin šamaani Jantukka joutui uudisasukkaiden surmaamaksi. Ennen kuolemaansa noita on langettanut kirouksen, jonka uhriksi elokuvan nuorikko Selma joutuu istuutuessaan kirotulalle seidalle. Menneisyydestä kumpuava kirous ja kostonhaluinen suggestio rinnastuvat taianomaisina ilmiöinä, mutta niistä koituvat seuraukset Selmalle ja Joonakselle ovat erilaisia. Selman koettelemukset löytyvät kyllä *Unikoirasta*, mutta ne kohdistuvat Aliisaan: raiskaus ja siitä seuraava raskaus. Niin *Unikoirassa* kuin Noidan kiroissa raiskaus pyritään kostamaan tekijälleen. Kuten intertekstuaalisten yhteyksien tarkastelu tässäkin tapauksessa osoittaa, romaanin ja sen subtekstien sisältöainesten yhtäläisyydet ovat ilmeisiä, mutta lähdetekstien piirteet sekoittuvat *Unikoiran* maailmaan niin, että ne muodostavat oikeastaan aivan uuden kuvion.

Paljastusten suman keskellä moni romaanin hämmennystä aiheuttanut elementti saa jokseenkin ymmärrettävän selityksen. Tästä huolimatta ihmeen olemassaololle jätetään myönnitys: Joonaksen pelastuminen synkästä kohtalosta on jälleen Delfoin koiran ansoita.

Delfoi, kämmenessä luki raskain, lapsenomaisin kirjaimin. – –
Hän ei tiennyt, miksi sana oli pitänyt kirjoittaa. Miksi oli ollut tärkeää muistaa se aamu ja koiran nöyrä katse, joka oli ollut kuin sanaton viesti. Mutta se oli varmaa, että jollakin ihmeellisellä tavalla tuo sana oli pelastanut hänet. Jollakin tavalla se oli ihme. (U, 229)

5.3 Postmoderni kauhu

Poen novelli *Musta kissa* (1843) on kertomus miehestä, joka syyllistyy kauheisiin tekoihin ”Kohtuuttomuuden Paholaisen myötävaikutuksella”. Halu pahaan nousee hänen sielustaan, jossa hänen omien sanojensa mukaan asui ”uhittelun henki”:

Minä väitän, että juuri uhittelun henki syöksi minut
lopulliseen tuhooni. Juuri sielun selittämätön tarve
piinata itseään – tehdä väkivaltaa omalle luonnolleen
– tehdä väärin pelkän vääryyden vuoksi- juuri se sai minut
yhä vain vahingoittamaan viatonta luontokappaletta ja
lopulta saattamaan vahingonteon päätökseen.
(Poe, *Musta kissa* 2006 / 1843)

Poen novellin kauhu nousee pelottavasta toiseudesta, joka löytyy ihmisestä itsestään, mutta joka kuitenkin ei ole ”minä”. Ajatus ihmisen tekoihin vaikuttavasta paholaisesta mahdollistaa novellin minäkertojalle kokemuksen itsestä ennemmin uhrina kuin todellisena syyllisenä. Demoniaihetta tutkineen Ilkka Mäyrän mukaan ihmistä riivaavat demonit ovat jo antiikin ajoista lähtien liittyneet vahvasti tiedostamattoman rooliin: ne toimivat selityksenä silloin, kun henkilöt eivät kykene

ymmärtämään omaa tai toisten käyttäytymistä. (Mäyrä 1996, 13)

Myös *Unikoirassa* Joonaksen itsestään löytämä koira rinnastuu demoniin Jyrin puheiden kautta (U, 106). Koiralla on demonisen henkiolennon ominaisuuksia: se edustaa itsessä jotain sellaista, josta Joonas ei ole ollut tietoinen, Joonas mieltää sen erilliseksi omasta persoonastaan, ja lopulta koira vaikuttaa hänen toimintaansa riivaavan demonin tavoin (ks. Mäyrä 1996, 13). Vastaavasti Shelley'n Frankenstein-hahmoon rinnastuvaa Fritzéniä riivaa uni, joka saa miehen syyllistymään vääryyksiin: varastamaan kyläyhteisön palvonnan kohteen ja raiskaamaan potilaansa, jossa näkee unensa naisen.

Frankensteinin ja tämän luoman hirviön suhdetta on kuvattu kaksoisolentomotiivin kautta. Tiedemiehen ja hirviön välinen side on niin kiinteä, että hirviön on nähty symboloivan Frankensteinin tiedostamatonta puolta (Mäyrä 1996, 96–97). Kaksoisolennon on nähty viestivän minuuden jakautumisesta ja psyykkisistä konflikteista (mt, 123). Hautalan *Unikoirassa* on vastaavaa kaksoisolentosymboliikkaa, mutta se ei kytkeydy tiedemies Fritzéniin, vaan Joonakseen. Joonaksen sisäinen demoni, eidolon-koira, symboloi miehen pimeää puolta, jonka olemassaolon hän on kieltänyt itseltään. Romaanissa pahan torjuminen itsestä tuottaa keskeisen aukon, sillä tapahtumat kuvataan pitkälti Joonaksen fokalisoimana. Joonaksen mieli ei suostu palauttamaan mieleen muistoa, joka vaikuttaisi negatiivisesti miehen itseymmärrykseen. Edes siinä vaiheessa, kun Jyri kuvailee puuttuvan muiston Joonakselle, tämän on vaikea ymmärtää omaa syyllisyyttään:

Joonas ei vielääkään ymmärtänyt. Ei Jyri olisi lähtenyt mökille muiden kanssa. Siellä oli olleet Lemiset ja kaikki. Hänen olisi pitänyt tietää, miten se päättyy. Ei se Joonaksen vika olisi ollut, vaikka mitä olisi tapahtunut. (U, 247)

Unikoirassa psyyken toiminta heijastuu koko romaanin rakenteeseen. Defenssi ilmenee paitsi aukkona, myös huomion kiinnittymisenä demoniin, joka kuvataan kauhukirjallisuudelle tyypillisesti groteskina hirviönä (esim. Mäyrä 1996, 20–21): koiralla on Kerberosin tavoin kuusi silmää, jotka vähitellen puhkeavat. Kauhustavasta ulkomuodosta kertoo myös se, että Fritzén joutui pitämään unenantaja-Valjaa sisällä, koska naapurin lapset näkivät sen ulkomuodon vuoksi painajaisia (U, 258). Lukijalle koira ei kuitenkaan tuota pelon väristyksiä niinkään ulkoisella olemuksellaan, vaan sen synnyttämä kauhuefekti kytkeytyy koiran häilyväiseen olemukseen toden ja epätoden välillä. Fred Botting on osuvasti todennut että todellinen hirviömyöisyys on aina muodotonta, tunnistamatonta ja kuvauksen tavoittamattomissa; jos hirviö määritellään hirviöksi, se muuttuu lemmikiksi (Botting 2011, 42–43).

Unikoiran rakenteessa on nähtävissä myös heijastumia alitajunnan toiminnasta. Vaikka

Joonaksen mielen tietoinen osa on kieltänyt inhottavan muiston olemassaolon, muisto ja siihen liittyvä kalvava syyllisyys on tallentunut tiedostamattomaan. Syyllisyys yhdistää Joonasta ja Poen novellin minäkertojaa ja näkyy molemmissa teksteissä toistuvina motiiveina. Poella motiiveina ovat puuttuva silmä ja hirsipuu, Hautalalla varis ja eidolon-koira. Motiivit kiteyttävät itseensä syyllistävän teon ytimen; Poen kertoja kauhistuu, kun yöllisen tulipalon jälkeen hänen talonsa seinästä hahmottuu siluetti kissasta, jolla on köysi kaulan ympärillä. Myöhemmin, miehen löytäessä uuden kissan, hän tekee ajan myötä kaksi kauhistuttavaa havaintoa: kissalta puuttuu toinen silmä (kuten edesmenneeltä Plutolta) ja sen valkoinen laikku alkaa vähitellen muistuttaa hirsipuuta.

Vastaavasti *Unikoiran* syyllisyyden motiivi, varis, esiintyy jo romaanin alussa, Joonaksen suggestiomaailmassa:

Ilmanvaihtokanavien tasainen humina, johon sekoittui outo
lepattava ääni. Joonaksen mieleen tuli kuva variksesta, joka
oli lentänyt ilmastointikanavaan, jäänyt siivestään kiinni. Kuollut jo,
mutta ilmavirta piti sen liikkeessä läpi aamukahvien, palavereiden,
ylitöiden ja juhlapyhien. (U, 22)

Ilmanvaihtokanavan varis edustaa jotain tuntematonta ja pelottavaakin, joka on olemassa yhtäaikaaisesti ihmisen arkitodellisuuden rinnalla. Myös Joonaksen muistoissa varis edustaa uhkaavaa pahuutta; valemuistossa varikset vaanivat koskelonpoikasia (U, 36) ja todellisessa muistossa ne hyökkäilevät ihmisen kimppuun (U, 244) kuin Hitchcockin *Linnuissa* konsanaan. Varis, kuten sen musta lajitoveri, korppi, symboloi usein sielun pimeää puolta tai huonoa ennettä¹⁷. *Unikoirassa* varis viittaa eidolon-koiran tavoin mustaan aukkoon Joonaksen tietoisuudessa. Tapahtumaan, joka kulkee Joonaksen mukana läpi aamukahvien ja palavereiden, vaikka Joonas on torjunut sen tietoisuudestaan. Kun Joonaksen mieli herätetään romaanin lopussa näkemään totuus, Joonaksen ensimmäiset sanat ovat: ”se on varis”.

Yksi mielenkiintoinen yhtymäkohta Poen novellin ja Hautalan romaanin välillä on se, että niin kissan laikku kuin suggestiokoiran alku vähitellen muistuttaa jotain sellaista, mitä päähenkilö ei kestä nähdä: omaa syyllisyyttään. Kauhistuttavaa näissä molemmissa teoksissa on se, että toiseus, jonka luullaan tulevan ihmisen ulkopuolelta, esimerkiksi kuusisilmäisen Kerberosin kaltaisen koiran taholta, onkin lopulta ihmisessä itsessään. Joonaksen lisäksi pahuus koskee *Unikoirassa* muitakin keskeisiä henkilöitä: Jyriä, Aliisaa ja Fritzéniä. Kaikki ylevät aatteet ystävyyttä ja rakkautta myöten osoittautuvat romaanin maailmassa valheellisiksi.

Ilkka Mäyrän mukaan kauhun sisäistyminen on eräs yleinen kauhukirjallisuuden kehityssuunta (Mäyrä 1998, 50). Pahuus on hänen mukaansa kulttuurisidonnainen entiteetti, jonka

¹⁷ Kenties tunnetuin pahaenteinen musta lintu esiintyy Edgar Allan Poen novellissa Korppi (1845).

muodot ovat sidoksissa aikakautensa pelkoihin ja arvomaailmaan. Postmodernia pahuuden kuvastoa tarkastelemalla voidaan Mäyrän mukaan päätellä, että pahuus liittyy nykyaikana yhä enemmän muun muassa läheisten ihmissuhteiden sekä identiteetin ja itseymmärryksen rakentumisen alueille. Mäyrä näkee merkittävänä syynä tähän kehityskulkuun vahvojen auktoriteettien katoamisen ja siitä seuraavan valinnanvapauden, joka lopulta aiheuttaa ihmisessä ahdistusta (mt, 50)

Unikoiran kauhu on postmodernia: se nousee ihmisen sisäisestä pahuudesta sekä aikamme yhteiskunnan arvottomuuden ja turtumuksen tilasta. Hautalan romaani on juonitasolla kertomus ihmisistä, jotka pyrkivät rakentamaan elämälleen merkitystä onnistumatta siinä. Romaanissa toistuu asetelma, jossa vahva uskomus johonkin särkyy. Teoksen keskeisiä henkilöitä, Joonasta ja Fritzéniä yhdistää usko yliluonnolliseen voimaan. Uskomukset on palautettavissa samaan kohteeseen, kun eidolon-koira ja unenantaja paljastuvat toistensa kuviksi. Suggestiokoira voidaan nähdä legendan mukaisena unenantajan suomana ”voimaeläimenä”, jonka tiedetään ”ohjaavan ja kaitsevan elämän loppuun saakka” (U, 16). Joonas, joka on luottanut auktoriteetteihin, eikä kykene ottamaan elämäänsä omiin käsiin niiden pettäessä (vrt. Jyri), löytää helpotuksen voimaeläimestä. Unelmien toteutuminen osoittautuu kuitenkin illuusioksi, kun voimaeläin paljastuu koston välineeksi.

Romaanissa muuntuneet tajunnantilat rakentavat vastavoimaa todellisuudelle. Jyri, joka on menettänyt uskonsa elämään, pakenee sitä päihteiden avulla, Joonas hakee apua hypnoosista ja Fritzénin suuren unen jälkeinen kaipuu ajaa tämän melkein itsemurhan partaalle (U, 117). Fritzén kohtaa kuitenkin viimeisen kylmän unensa sijaismurhaajan kautta. Murhaaja, joka on suggeroitu koiraksi, on Fritzénille unenantaja Valja:

Pimeässä oli hankalaa erottaa ääri viivoja, mutta Valja siinä oli.

Hän tajusi kyllä, että hahmo oli pitkäraajaisen miehen, ei hän niin sekaisin vielä ollut. Mutta Valja se oli, tavallaan. (U, 230)

Hieman ironisesti unenantaja siis toteuttaa kuin toteuttaakin tiedemiehen suurimman haaveen kun Fritzén näkee kuollessaan suuren unensa päätöksen. Viimeisten ajatusten samentuessa mies tuntee olevansa suuressa unessaan, kuun kamaralla, mutta aina kääntyessään katsomaan taaksepäin, ”kuumaisema katosi ja tietoisuus palasi” (U, 230). Todellisuus, joka muodostuu kasvoille hyytyvästä verestä, kylmästä vapisevista lihaksista ja huoneen katosta, näyttäytyy pahempaan kuin lähestyvä kuolema.

Samaan johtopäätökseen tulee myös Joonas, kun todellinen nuoruudenmuisto palautetaan hänen mieleensä. Romaanin viimeisessä luvussa itsemurhaa yrittänyt Joonas häilyy ”varjohuoneen” ja ”valohuoneen” välillä (U, 261). Todellisuutta edustava valohuone näyttäytyy Joonakselle ”suurena optisena illuusiona”, jonka pintaan oli pakko kuvitella ”ämpäreittäin likaisen hopeista saastaa, epämuodostumia, höyryävää verta, liiallisia asioita.” Sen sijaan varjohuone

on turvallinen: ”Se antoi luvan nukkua. Sen vääristyneet muodot olivat yhtä unen kanssa. Ei ollut tarvetta päättää, oliko unessa vai hereillä. (U, 261).”

Toden ja epätoden, mimeettisen ja fantasian suhteen tematisoituminen Hautalan romaanissa on sekin postmoderni piirre. Brian McHalen mukaan postmodernistisessä fiktiossa on kyse ennen kaikkea ontologisen dominantin etualaistumisesta (McHale 1987, 11). Postmodernismi on diskursiivinen konstruktio, joka on kiinnostunut maailmoista ja niiden suhteista: mikä tämä maailma on? Minkälaisia maailmoja on olemassa? Millaisia ovat niiden rakenteet? Mitä tapahtuu, kun rajoja rikotaan? (McHale 1987, 9-10) Postmodernistiselle tekstille tyypillisesti Unikoira ei tarjoa näihin kysymyksiin valmiita vastauksia, mutta ne ovat alati esillä tekstin kyseenalaistaessa maailmojen välisiä ontologisia suhteita.

Kauhufiktio kohdalla on kuitenkin huomattava, että ontologisen dominantin etualaistuminen ei ole mikään uusi piirre sen traditiossa. Esimerkiksi Matti Savolainen on todennut, että jo erinäisten klassisten goottilaisten teosten kerronnallinen kompleksisuus viittaisi McHalen kuvaamaan postmodernistiseen problematiikkaan; goottilaisessa romaanissa kun toden ja epätoden, arkikokemuksen ja painajaisen, fiktion ja empiirisen todellisuuden väliset rajat hämärtyvät ja kyseenalaistuvat. (Savolainen 1992, 21). Kuvaukseen sopivista teoksista osa on kirjoitettu jo gotiikan huippukauden aikana (1760–1820) eikä niitä voi pitää postmoderneina muuten kuin ontologisen problematiikkansa osalta. Mikä siis lopulta tekee Hautalan romaanista postmodernimman kuin goottilaiset edeltäjänsä? Kauhun sisäistyminen ja lopullisten totuuksien poissaolo lienevät eräitä vastauksia tähän kysymykseen, mutta on vielä eräs piirre, joka mielestäni ansaitsee tulla huomatuksi.

Vahvasta nykyaikaan ja sen ilmiöihin sitoutumisesta huolimatta Unikoira on hyvin tietoinen kauhufiktio kerroksellisuudesta. Marssittamalla esiin kansanuskon myyttistä materiaalia ja joukon kauhufiktiivisiä tekstejä aina Shelleystä ja Poesta *Tohtori Caligarin kabinettiin*, se osoittaa tiedostavansa paikkansa (kauhu)fiktiivisenä teoksena (kauhu)fiktiivisen jättiläisen hartioilla. Romaani ei tyydy pelkästään viittaamaan aikaisempaan kauhuviihteen materiaaliin, vaan upottaa niiden piirteitä konkreettiseksi osaksi omaa maailmaansa. Näillä subteksteillä ei tunnu romaanissa olevan muuta funktiota kuin yhdistää teos aikaisempiin fiktiivisiin tuotoksiin. Ymmärrys itsestään kauhufiktiivisenä teoksena Hautalan romaani osoittaa postmodernille tyypillistä itsetietoisuutta.

6. UNIKOIRA KIRJALLISUUDEN KENTÄLLÄ JA JATKUMOSSA

6.1 Unikoira lajien risteyksessä

Analyysissani lähestyin Marko Hautalan romaanin suhdetta lajiin kahdesta näkökulmasta. Ensinnäkin tarkastelin mimesiksen ja fantasian välistä suhdetta ja funktiota romaanissa, toiseksi nostin esille valittujen lajien tyypillisiä piirteitä, jotka esiintyvät *Unikoirassa* ja pohdin niiden merkitystä lajikysymyksen kannalta. Analyysin perusteella teos hyödyntää usean eri lajirepertoaarin aineksia maailmansa rakennusaineina. Tässä luvussa pohdin havaittuja kytköksiä ja niiden riittävyttä lajiyhteyden syntyyn.

Tutkimukseni toisessa luvussa analysoin mimesiksen ja fantasian suhdetta *Unikoiran* maailmassa tarkastelemalla ensin sen mimeettisiä piirteitä ja sitten spekulatiivisia, mimesistä rikkovia piirteitä. Pelkästään mimeettisten piirteiden tarkastelu tuotti kuvan tyypillisestä psykologisesta romaanista, jossa keskiössä on psykologisesti motivoidut, kokonaiset henkilöt. Romaanin tulkittamista psykologiseksi romaaniksi tukee henkilökeskeisyyden lisäksi yksityiskohtaisesti kuvailtu realistinen miljö, tietyt teemat, kuten identiteetin hajoaminen, sekä psykoanalyttinen viitekehys¹⁸.

Psykologisella romaanilla tarkoitetaan tavallisesti teosta, jossa mielensisäiset prosessit ovat keskeisemmässä asemassa kuin ulkoinen toiminta. Psykologisen realismin edustajina on pidetty esimerkiksi Dostojevskin tuotantoa ja Flaubertin *Madame Bovary* (McNab 1998, 1057).

Lajiteoreettisesta näkökulmasta psykologinen romaani genrenä on kuitenkin jokseenkin ongelmallinen, sillä sen piirteet voivat sisältyä hyvin laajaan joukkoon erilaista kirjallisuutta; psykologiseksi romaaniksi voidaan kutsua oikeastaan mitä tahansa romaania, jossa psykologiset teemat korostuvat. Tästä syystä psykologista romaania luonnehtinut Christopher Macnab määrittelee termin olevan enemmänkin kuvaileva kuin geneerinen. (mt., 1057). Alastair Fowlerin lajiteoriaa vasten tarkasteltuna psykologinen kirjallisuus vastaa parhaiten tyyllilajia eli moodia, joka ei historiallisen lajin tavoin implikoi kokonaista ulkoista muotoa. Tyyllilaji on valikoima lajipiirteitä, jotka voivat sisältyä muodollisesti toista lajia edustavaan teokseen. (Fowler 1982, 106–107) *Unikoiran* kohdalla psykologinen tyyllilaji ei siis yksinään tuota genretulkintaa, vaan on tarkasteltava romaania kokonaisuutena.

Unikoiran maailmaa rakentaa keskeisesti mimeettisten kulissien takaa pilkottava fantastinen aines. Yliluonnollisen aineksen sisältyminen romaaniin ohjaa etsimään lajikytköksiä kirjallisuuden spekulatiiviselta kentältä. Tutkimuksessani tarkastelin romaania erityisesti kolmen spekulatiivisen lajin, maagisen realismin, tieteisfiktio ja kauhun lajiteorioita vasten. Pyrin kiinnittämään huomiota erityisesti siihen, millainen mimeettisen ja fantastisen välinen jännite on

¹⁸ Psykoanalyttisistä viitekehyksistä enemmän luvussa 4.1.

näissä lajeissa tyypillisesti ja millainen se on *Unikoirassa*.

Jännitteen tarkastelu osoittautui hedelmälliseksi erityisesti *Unikoiran* maagista realismia muistuttavien piirteiden tarkasteltaessa. Havaitsin, että vaikka teoksessa on runsaasti aineksia genren lajirepertoaarista (mm. maagis-animistiset uskomukset, myytti, alkuperäiskansaa muistuttava kyläyhteisö ja fokalisoijan luonnollinen suhtautuminen yliluonnolliseen), se ei täytä maagisen realismin keskeistä kriteeriä, jonka mukaan luonnollisen ja yliluonnollisen välinen jännite on lajissa neutralisoitu (Chanady 1985, 22).

Lajikysymys kulminoituu siis siihen, voiko romaani edustaa maagista realismia, vaikka se ei täytä yhtä keskeisenä pidettyä kriteeriä. Mikäli asiaa tarkastellaan Chanadyn ja Bowersin teorioita vasten, vastaus on yksiselitteisen kielteinen: jännitteen neutralisoituminen on maagisen realismin lajin olemuksen ydin. Kuitenkin lajinimikettä käytetään länsimaaisessa kulttuurissa melko huolettomasti kerronstrategisia keinoja sen kummemmin erittelemättä.¹⁹ Ristiriitaa voidaan selittää kahdella tavalla: 1.) Maagisen realismin laji on muuttunut, ja neutralisoitumista ei enää tunnisteta genrelle ominaisena piirteenä. Koska laji on ennen kaikkea kommunikatiivinen käsite (Fowler 1982, 32; 256), lajinimike viittaa kaikkiin teoksiin, jotka lukijat kokevat maagiseksi realismiksi. 2.) Maagisen realismin lajia ei tunneta tarpeeksi hyvin länsimaissa. Lajikäsitettä on käytetty väärin kuvaamaan kirjallisuutta, joka oikeasti ei ole maagista realismia²⁰. Jälkimmäistä tulkintaa puoltaa se, että syntykontekstissaan Latinalaisessa Amerikassa maagisella realismilla on vielä alkuperäinen merkityksensä olemassa. Ainakaan toistaiseksi lajin muutosprosessi ei ole vielä niin pitkällä, että mitä tahansa yliluonnollista arkimiljööseen sekoittavaa romaania voitaisiin pitää ongelmitta maagisena realismina. Tähän olisi syytä kiinnittää huomiota suomalaisessa kirjallisuuskurssissa.

Maagisen realismin lisäksi myös tieteisfiktiossa ja kauhussa fantasian ja mimeettisen välinen jännite on keskeisessä asemassa: tieteisfiktiossa jännite syntyy analogisten yhteyksien tarkastelemisesta (Suvin 1979, 27–30), kauhufiktiossa kokemus kauhusta rakentuu usein juuri luonnollisen ja epäluonnollisen välisen jännitteen varaan. Yksittäisen romaanin jännite voi palvella kumpaakin tehtävää, kuten *Unikoirassa* näyttää käyvän. Romaanin kytkeytymistä osaksi sekä tieteis- että kauhufiktio repertoaareja ilmentää konkreettisesti se, että teokseen ”liudentuu” aineksia useista näitä lajeja edustavista subteksteistä²¹.

Unikoirassa on kattava valikoima tieteisfiktio repertuaarin piirteitä: spekulatioon perustuva novum, tieteellinen diskurssi, tiedeyhteisö, hullu tiedemies ja tämän vallankumousohjelma sekä piirteitä psykologisesta scifistä, jolle on tyypillisiä mm. katakreettiset ilmaukset. Tästä huolimatta tieteisfiktiivinen aines ei muodosta romaanin tapahtumia hallitsevaa keskiötä. Romaanin

¹⁹ ks. luku 3.4.

²⁰ Maggie Ann Bowers on kirjoittanut termin virheellisestä käytöstä teoksessaan *Magic(al) Realism* (2004, 1-7).

²¹ ks. luku 4.1.

maailma ei tuota scifistisen maailmalle tyypillistä uutuuden lumoa²². Sen kauhu ei nouse ensisijaisesti novumiin liittyvän vallankumousohjelman potentiaalista, sillä kunnianhimoinen suunnitelma on tuomittu epäonnistuneeksi jo siinä vaiheessa, kun se esitellään romaanissa²³. Myös tiedemies Fritzénin persoonaan liittyvä uhka on jäänyt historiaan: Joonaksen tapaama Fritzén on yksinäinen ja heiveröinen vanhus. Häneen keskittyvä kertomustaso jää romaanin kokonaisuudessa taustoittavaan rooliin.

Unikoiran kauhu nousee ennen kaikkea epävarmuudesta tuntemattoman edessä.

Ensin muukalaista edustaa Joonaksen sisältä löytyvä kolmipäinen koirahahmo, myöhemmin tuntematon löytyy Joonaksesta itsestään, kun selviää, että hänen muistoissaan on aukko. Pahuus löytyy postmodernille kauhulle tyypillisesti ihmisestä itsestään²⁴. Fiktiivisen maailman mimeettinen miljöö ja psykologisesti motivoidut tapahtumat tuottavat analogian lukijalle tuttuun maailmaan, ja herättävät pohtimaan todellisuutta ontologisten kysymysten kautta: mikä tämä maailma on? Millaiset ovat sen rakenteet? Mitä tapahtuu, kun rajoja rikotaan? (McHale 1987, 9-10) Analyysissa huomio kiinnittyi *Unikoiran* tapaan sovittaa subtekstien elementtejä osaksi maailmaansa. Nämä elementit ovat sekä konkreettisia (esim. Pluto-niminen kissa, kolmen miehen retkikunta, miljöö) että abstrakteja (tunnelma, kohtaus, tapa liikkua). Intertekstuaaliset kytkökset eivät olleet rajattavissa yksittäisiin sitaatteihin tai kohtauksiin: eri subtekstien piirteet jäävät ikään kuin vaikuttamaan romaanin maailmassa sen jälkeen kuin niihin on viitattu ensimmäisen kerran. Tästä huolimatta teos on luettavissa ilman intertekstuaalista viitekehystä: yhteyksien tunnistaminen ei tuota uusia ulottuvuuksia romaanin temaattiseen tulkintaan.

Unikoiran subtekstejä, Poen novellia *Musta kissa*, Shelley'n romaania *Frankenstein* ja elokuvia *Metropolis*, *Tohtori Caligarin kabinetti*, *Stalker* ja *Noidan kirot* yhdistää se, että ne ovat tieteis- ja kauhufiktiivisen taiteen klassikkoja. *Stalkeria* lukuun ottamatta ne ovat kaikki myös ensimmäisiä näiden genrejen esityksiä joko länsimaaisessa tai kotimaisessa kulttuurissa. Klassikkoteosten elementtien omaksuminen osaksi *Unikoiran* maailmaa ei ole sattumanvaraista: ratkaisu ilmentää romaanin tiedostavan oman paikkansa kirjallisuuden jatkumossa. Teos tuo näin konkreettisesti esille sen lajikehitykseen liittyvän lainalaisuuden, että myöhempi kirjallisuus keskustelee aikaisemman kanssa hyödyntäen, rikkoen ja muokaten sen lajikonventioita (k. Brax 2001, 127) Tässä mielessä *Unikoiran* itsetietoisuus on metafiktiivistä. Valikoimalla subteksteiksi tieteis- ja kauhufiktion edustajia teos osoittaa jatkavansa erityisesti näiden lajien traditiota.

Fowlerin lajiteorian mukaan lajeja yhdistelevä teos voi olla hybridi tai modulaatio.

Hybridissä kahden tai useamman genren repertuaarit ovat tasapainossa siten, ettei yksikään dominoi

²² Markku Soikkelin mukaan uutuuden lumo on silmiinpistävää tieteisfiktiossa: usein uutuudenviehätys liittyy teoksen novumiin, joka edustaa uudenlaista teknologiaa (Soikkeli 2015, 11–13).

²³ ks. luku 4.3.

²⁴ ks. luku 5.3.

kokonaisuutta (Fowler 1982, 183) kun taas modulaatiossa tällainen tasapaino ei toteudu. Osa modulaatioon osallistuvista genreistä ilmenee teoksessa tyylilajina, epätäydellisenä joukkona historiallisen lajin sisällöllisiä piirteitä. Näiden piirteiden määrä modulaatiossa voi vaihdella suuresti. (mt, 191) *Unikoirassa* kauhufiktio voidaan tulkita kokonaisuutta dominoivaksi genreksi, sillä muut teosta sävyttävät lajit, tieteisfiktio ja maaginen realismi palvelevat sen päämäärää, kauhun kokemuksen syntyä. Toisaalta tieteisfiktio repertoaari toteutuu romaanissa kokonaisvaltaisemmin kuin tyylilajille on ominaista: Fowlerin mukaan tyylilaji ilmentää vastaavan historiallisen lajin sisällöllistä repertoaaria aina epätäydellisesti, ja ei lainkaan lajin ulkoisia piirteitä, rakennetta ja muotoa (mt, 107). *Unikoiran* ulkoiset piirteet ovat täysin mahdollisia sekä kauhun että tieteisfiktio lajeille, ja tutkielmani analyysiosio osoittaa, että tieteisfiktio sisällöllinen repertuaari on laajasti edustettuna Hautalan romaanissa. Näin ollen sekä kauhu- että tieteisfiktio ilmenevät teoksessa kokonaisvaltaisina genreinä, ja siksi *Unikoiran* voi nähdä edustavan Fowlerin määritelmän mukaista hybridiä. Fowler ottaa hybridiä määritellessään kantaa vain lajipiirteiden esiintymiseen, ei niinkään temaattiseen tulkintaan (ks. Fowler 1982, 183). Näin ollen määrittelyn kannalta merkitsevää ei ole se, tulkitaanko jompikumpi hybridiin osallistuva genre temaattisesti dominoivammaksi.

Unikoira on lajihybridi, kun tarkastelu rajoitetaan kauhun ja tieteisfiktio suhteeseen. Samaan aikaan teoksessa esiintyy kuitenkin modulaation piirteitä, sillä kaikki romaanin maailmaa sävyttävät lajit eivät ole tasapainoisesti esillä teoksessa. Esimerkiksi maaginen realismi ja psykologinen pohjavire näkyvät romaanissa epätäydellisinä repertuaareina, ja siten niitä voisi pitää teoksen tyylilajeina.

6.2 *Unikoira* reaalfantasiana

Yksi tutkimukseni lähtökohdista oli kiinnostus uutta käsitettä, reaalfantasiaa kohtaan: soveltuuko termi kuvaamaan *Unikoiran* kaltaista romaania? Kyseessä on Suomessa vuonna 2006 lanseerattu käsite, jonka taustalla on reaalfantastikoiksi itseään kutsuvien kirjailijoiden ryhmä.

Reaalfantastikkojen julistuksessa todetaan uuden käsitteen, reaalfantasian, kuvaavan kirjallisuutta, joka operoi arkitodellisuuden pohjalta, mutta ammentaa vaikutteita monelta suunnalta, myös spekulatiivisista lajeista. Reaalfantasiaa on outoutettu todellisuus, jossa realismiin sekoittuu myös fantastisia elementtejä. Keskeistä käsitteessä on, että se ei ole genrenimike, vaan kuvaa kirjallisuutta, joka on vapaa genresidonnaisista odotuksista ja säännöistä. (Matilainen 2014, 30–33)

Hautalan romaani ei asetu mihinkään lajiin yksiselitteisesti, mutta reaalfantasian kuvaukseen se istuu, jopa niin hyvin, että sitä voitaisiin pitää jonkinlaisena ilmiön pienoiskuvana. *Unikoiran* maailma ravistelee lukijan käsityksiä todellisuudesta kääntämällä toden ja epätoden

ylösalaisin, esittämällä perinteisesti epätotena pidetyn näennäistä todellisuutta syvällisempänä totuutena ja vastaavasti aistittavan todellisuuden suurena illuusiona. Samanlainen käänteinen ajatusmalli on havaittavissa myös reaalfantastikkojen julistuksessa, kun se toteaa reaalfantasian olevan todellista valtavirtakirjallisuutta, fiktion perimmäinen olemus ja jaon arkirealismiin ja fantasian johtavan harhaan (Matilainen 2014, 30–33).

Unikoirassa mimeettinen ja fantasia eivät jää siinä ainoastaan romaanin ilmiömaailmassa muotonsa saaviksi impulsseiksi, vaan niiden vastakkainasettelu nousee temaattisen pohdiskelun kohteeksi (mm. henkilöiden uskomukset vs. tieteelliset lainalaisuudet, aistikokemusten harhaisuus, perimmäisten totuuksien poissaolo, muistojen epäluotettavuus, identiteetin muodostuminen aukkoisesta todellisuudesta). Todellisuuden kuvataan olevan illusio niin temaattisella kuin tapahtumatasolla.

Romaanissa keskeisessä asemassa on asettumattomuuden ja jatkuvan liikkeen motiivi, joka konkreettisimmillaan ilmenee eidolon-kuvassa. Kuva ilmentää hyvin koko romaanin olemusta: teoksessa geenimutaatiot, taikausko, muuntuneet tajunnantilat, mytologiat ja tekniikan mahdollisuudet tanssivat jatkuvasti toden ja epätoden rajan tuntumassa, eikä lukija eidolon-kuvan katsojan tavoin kykene hahmottamaan kokonaisuuden olemusta. Välillä pinnassa häivähtää tuttuja muotoja, mutta tarkempaa tulkintaa muodostettaessa viivat vaihtavat taas suuntaa synnyttäen uusia kuvioita. Toden ja epätoden tematisoitumisen kautta Hautalan romaani tuntuu ottavan olemuksellaan kantaa reaalfantastikkojen julistuksesta ilmenevien asioiden puolesta: kirjallisuuden ei tarvitse myöteillä tiukkoja genrelokerointeja, ja todellisuuden ilmiöitä voidaan kuvata mimesistä ja fantasiaa kumpaakaan kaihtamatta (ks. Matilainen 2014, 30–33).

*Unikoir*a on selvästi reaalfantastikkojen kuvailemaa reaalfantasiaa, mutta onko termi käyttökelpoinen ja tekeekö se perinteisistä lajikäsitteistä hyödyttömiä? Kirjailijan kannalta termi on toki käyttökelpoinen, sillä genrekirjailijaksi leimautumisella on nähty olevan negatiivisia vaikutuksia teosten myyntiin (esim. Ykspetäjä 2006). Reaalfantastikkojen julistuksesta hahmottuu pyrkimys nousta marginaalisen kirjallisuuden asemasta laajemman lukijakunnan tietoisuuden piiriin:

Termit reaalfantasia ja reaalfantastikko voivat toki vain muodostua uudeksi marginaaliseksi lokeroksi, johon tietyt teokset sysätään, pois oikean kirjallisuuden tieltä. Tarkoitus kuitenkin olisi kaupata niitä valtavirtayleisölle, ainakin sen valistuneemmalle osalle. (Matilainen 2014, 31)

Tero Ykspetäjä on kritisoinut reaalfantastikkoja siitä, että julistuksessaan he sortuvat tekemään juuri kritisoimaansa lokerointia: pyristellessään eroon genreleimasta reaalfantastikot tulevat talloneeksi perinteistä genrekirjallisuutta jalkoihinsa. Ykspetäjän mukaan reaalfantastikot ”poimivat rusinat pullasta” ja tukevat käsitteellään ajattelua, jonka mukaan kirjallisuus ei voi olla hyvää, mikäli se

edustaa esimerkiksi sci-fiä. Yksipetäjä tekee myös toisen kiinnostavan huomion: irtisanoutuessaan määritelmistä reaalifantasia lakkaa merkitsemästä mitään erityistä. Kaikenkattavalle termille löytyy jo hyvä synonyymi, kirjallisuus. (Yksipetäjä 2006, 10)

Vaikka reaalifantasian käsite on yleisluontoisuudessaan ongelmallinen, se kiteyttää hyvin 2000-luvun spekulatiivisen kirjallisuuden tendenssit: genrepiirteiden sekoittamisen ja pyrkimyksen korkeakirjalliseen syvällisyyteen. Esimerkiksi Johanna Sinisalo (2004, 19) on huomannut yksiselitteisen luokittelun olevan mahdotonta spekulatiivisen fiktion kaltaisessa kirjallisuuden kentässä, sillä sitä leimaa jatkuva uudistuminen, muokkautuminen ja hybridien syntyminen. Hanna Matilaisen (2014, 24) mukaan spefin eri lajityyppien sekoittuminen, vaikutteiden hakeminen valtavirtakirjallisuudesta ja pyrkimys korkeakirjallisempaan ilmaisuun ovat 2000-luvun erityispiirteitä.

Reaalifantasia ei ole ainoa käsite, jolla on pyritty kuvaamaan uudenlaista kirjallisuutta. Vuonna 2003 syntynyt lajikäsite *uuskumma* viittaa kokeelliseen, lajirajoja rikkovaan, korkeakirjallista ilmaisua hyödyntävään kirjallisuuteen, joka ammentaa fantasian perinteestä (Matilainen 2014, 34). Kirjallisuuskusteluissa vilahtelevat myös termit *suomikumma* ja *slipstream* kuvatenlaisen kirjallisuuden yhteydessä. Uusien käsitteiden kirjo kertoo, että lukijalla on tarve lukea tekstiä aina johonkin lajiin kytkettynä: kun vanhat lajikäsitteet eivät kuvaa kirjallisuutta tarpeeksi hyvin, on aika luoda uusia, kuvaavampia käsitteitä. Alastair Fowler (1982, 160–164) on kuvannut genren kehitystä kolmen tason, primaari-, sekundaari- ja tertiaaritason kautta. Primaaritaso viittaa lajin alkuvaiheeseen, ja sen soveltamisen myötä lajiin kehittyy sekundaari- ja tertiaaritasot. Tasot voivat toteutua yhtäaikaaisesti. Marko Hautalan *Unikoiran* voidaan ajatella kuuluvan esimerkiksi kauhukirjallisuuden tertiaaritasolle ja samalla aivan uuden lajin primaaritasolle. Aika näyttää, mikä käsite vakiintuu kuvaamaan uudenlaista lajityyppiä – tai vakiintuuko käsitys uudesta lajista lainkaan.

Lajin käsite ei siis suinkaan ole sekoittumisen myötä käynyt merkityksettömäksi. Kirjallisuuden luonteeseen kuuluu keskeisesti lajikonventioiden kyseenalaistaminen ja uudistaminen: stereotyyppinen, genren kaavoihin vaivattomasti mukautuva teos ei ole kovin mielenkiintoinen (esim. Lyytikäinen 2005, 11–12). Tällä hetkellä spekulatiivinen kirjallisuus tarjoaa tutkijalle mielenkiintoisen tutkimusalueen, sillä se ottaa vaikutteita niin aikaisemmasta genrekirjallisuudesta kuin sen ulkopuolelta, ja pyrkii tiedostamaan uudistumiseen. 2000-luvun spekulatiivista fiktiosta ja sen ilmiöistä on toistaiseksi hyvin vähän suomalaista tutkimusta.

7. LOPUKSI

Tutkimukseni johdannossa kerroin kiinnostukseni Marko Hautalan *Unikoiraa* kohtaan heränneen sitä koskevien moninaisten lajitulkintojen myötä. Ihmettelin, kuinka teosta on voitu lukea niin psykologisena jännitysromaanina, modernina kauhuna, suomikummana kuin maagisena realismina. Tutkimustyön jälkeen en enää ihmettele, kuinka tämä on mahdollista. Hautalan romaani on hyvin monitasoinen teos, joka yhdistelee monipuolisesti eri lajien aineksia itseensä.

Tutkimuksessani lähestyin *Unikoiran* maailmaa tarkastelemalla sen mimesistä, fantasiaa ja näiden välistä suhdetta. Havaitsin, että romaanin fantasia on rakennettu mimeettisen ja fantasian välimaastoon niin, että sen määritteleminen puhtaasti yliluonnolliseksi tai puhtaasti mimeettiseksi on ongelmallista: teoksen maailma ankkuroituu vahvasti arkitodellisuuteen ja sen lainalaisuuksiin, mutta henkilöiden vahva usko yliluonnolliseen tuottaa siihen mimesistä vääristäviä ulottuvuuksia. Verratessani romaanin kerrontaa maagisen realismin kerrontatekniikkaan havaitsin, että Hautalan teoksen sisäistekijä rakentaa monitulkintaisuutta pyrkimällä toisaalta omaksumaan henkilöiden yliluonnolliset uskomukset luontevasti, toisaalta ylläpitämään fantasian ja mimesiksen vastakkainasettelua.

Fantasian ja mimesiksen välinen suhde osoittautui kiinnostavaksi näkökulmaksi myös analysoidessani *Unikoiran* suhdetta eri lajeihin, maagiseen realismiin, tieteisfiktioon ja kauhun: näiden lajien fiktiivisten maailmojen määrittelyssä suhde empiiriseen todellisuuteen ja siten myös mimesikseen on keskeisessä asemassa. Erityisen toimivaksi fantasian ja mimesiksen välisen jännitteen analysointi osoittautui suhteuttaessa *Unikoiran* maailmaa maagiseen realismiin. Tarkastelu osoitti, että Hautalan teoksessa ilmenevä mimesiksen ja fantasian voimakas vastakkainasettelu käytännössä estää teoksen kuulumisen maagisen realismin lajiin. Analyysin pohjalta heräsi kysymys siitä, käytetäänkö suomalaisessa kirjallisuuskustelussa maagisen realismin lajikäsitetä liian kevyin perustein, ilman ymmärrystä sen juurista ja piirteistä.

Tieteisfiktio ja kauhun maailmoissa erot fantasian ja mimesiksen suhteessa ovat hienovaraisemmat, eikä *Unikoiran* maailman olemus rajannut kumpaakaan lajitulkintaa pois. Romaanissa on nähtävissä sekä tieteisfiktioille ominainen analoginen potentiaali että kauhulle tyypillinen kahden vastakkaisen maailman rajan ylittäminen. Vahva mimeettinen koodi sekä tieteisfiktiivinen spekulatio, jonka kautta eidolon-terapiamuodon kaltaiset epäluonnolliset elementit saavat tieteellistetyn selityksen, tuottavat yhdessä ”toden tuntua” romaanin maailmaan, jolloin myös kauhu tuntuu lukijasta todellisemmalta.

Hypoteesini, jonka mukaan *Unikoirassa* esiintyy aineksia useammasta eri lajista, osoittautui paikkansapitäväksi. Romaanissa on laajasti piirteitä niin maagisen realismin, tieteisfiktio kuin kauhun lajeista. Kuitenkin vain kahden jälkimmäisen repertuaarit olivat läsnä niin

kokonaisvaltaisesti, että lajiyhteys näihin genreihin on Fowlerin lajiteorian valossa hahmotettavissa. Maaginen realismi sekä romaanissa ilmenevä psykologinen pohjavire voidaan hahmottaa teoksen tyyllilajeiksi.

Romaanin maailmaa analysoidessani huomioni kiinnittyi teoksesta välittyvään itsetietoisuuteen, joka näkyi tiettyjen asetelmien toistojen ja runsaiden sisäisten viittausten, kuten anekdoottien ja mise en abyme -rakenteiden, runsaassa käytössä, sekä ennen kaikkea erilaisten subtekstien elementtien sommittelussa osaksi teoksen omaa maailmaa. Otin subtekstien käytön huomioon lajiyhteyksiä analysoidessani, ja havaitsin, että tapa, jolla subtekstien ainekset sulautuvat osaksi Hautalan romaania, tuo ne konkreettiseksi osaksi teosta. Valikoimalla subteksteiksi tieteis- ja kauhufiktio edustajia teos osoittaa tiedostavansa itsensä fiktiivisenä teoksena juuri näiden lajien jatkumossa. Samalla romaani rikkoo lajikaavoja yhdistelemällä eri genrejen piirteitä ja hyödyntämällä spekulatiiviselle fiktiolle epätavallisempaa postmodernia kerrontaa, jossa psyyken toiminnot heijastuvat kerronnan rakenteeseen. Postmodernin itsetietoisena ja lajirajoja ylittävänä teoksena Hautalan *Unikoira* edustaa uudenlaista spekulatiivista fiktiota, jota voidaan luonnehtia reaalifantasiaksi.

Lähteet

TUTKIMUSKOHDDE

Hautala, Marko 2012. *Unikoira*. Helsinki: Tammi.

MUUT LÄHTEET

Aguirre, Manuel 1990. *The Closed Space. Horror Literature and Western Symbolism*. Manchester: Manchester UP.

Alanko, Outi 2001. Lukijasta lukemiseen, tulkinnasta elämykseen: lukijan käsite kirjallisuudentutkimuksessa. Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko, Outi & Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS.

Anttila, Terhi 2012. Marko Hautala: *Unikoira*. Kirja-arvio. Savon sanomat 13.12.2012. Saatavilla: <http://www.savonsanomat.fi/kulttuuri/kirjat/MarkoHautalaUnikoira/402671>. Haettu 15.1.2017.

Baldick, Chris 2008. *The Oxford Dictionary of Literary Terms* 2008. Oxford: Oxford University Press

Barthes, Roland 1993. *Tekijän kuolema. Tekstin syntymä*. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorell. Suomentoksen toim. Lea Rojola. Tampere: Vastapaino.

Bengtsson, Niklas 2000. *Mielikuvituksen rajaton riemu. Bibliografia ja johdatus fantasiakirjallisuuteen*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.

Botting, Fred 2011. *Limits of Horror. Technology, Bodies, Gothic*. Manchester: Manchester UP.

Bowers, Maggie A. 2004. *Magic(al) Realism*. New York: Routledge.

Brooke-Rose, Christine 1981. *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative & Structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press.

Carroll, Noël 1987/1993. Kauhun olemus. Teoksessa *Kauneudesta kauhuun. Kirjoituksia taidefilosofiasta*. Toim. Arto Haapala & Markus Lammenranta. Hämeenlinna: Gaudeamus.

Cavallaro, Dani 2002. *The Gothic Vision. Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. Lontoo: Continuum.

Chanady, Amaryll Beatrice 1985. *Magical Rrealism And the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*. New York & London: Garland Publishing.

- Chu, Seo-Young 2010: *Do Metaphors Dream of Literal Sleep? A Science-Fictional Theory of Representation*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Cohn, Dorrit 1978/1983. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press
- Demidova, Aleksandra (tuottaja) & Tarkovski, Andrei (ohjaaja) 1979. *Stalker* [elokuva]. Neuvostoliitto: Mosfilm.
- Faris, Wendy B. 1995/2003: *Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction*. Teoksessa *Magical Realism. Theory, History, Community*. Toim. Lois Parkinson Zamora & Wendy B. Faris. Durham & London: Duke University Press
- Fokkema, Aleid 1991. *Postmodern Characters. A Study in British and American Postmodern Fiction*. Amsterdam & Atlanta: Editions Rodopi.
- Fowler, Alastair 1982. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. New York: Oxford University Press.
- Freedman, Carl 2000. *Critical Theory and Science Fiction*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Gregg, Vernon 1978. *Ihmisen muisti*. Espoo: Weilin + Göös.
- Grixti, Joseph 1989. *Terrors of Uncertainty. The Cultural Contexts of Horror Fiction*. London & New York: Routledge.
- Hume, Kathryn 1984. *Fantasy and mimesis. Responses to Reality in Western Literature*. New York: Methuen.
- Ihonen, Maria 2004. Lasten ja nuorten fantasian kerronnalliset keinot. Teoksessa *Fantasian monet maailmat*. Toim. Kristian Blomberg, Irma Hirsjärvi & Urpo Kovala. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- Ihonen, Maria; Ihonen, Markku 2006. Pohdintoja fantasiakirjallisuudesta ja kristinuskosta. Teoksessa *Ihmeen tuntua. Näkökulmia lasten- ja nuorten fantasiakirjallisuuteen*. Toim. Anne Leinonen & Ismo Loivamaa. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- Karu, Erkki (tuottaja) & Puro, Teuvo (ohjaaja) 1927. *Noidan kirot* [elokuva]. Suomi: Suomi-Filmi Oy.
- Kirsin kirjanurkka -blogi 2012. Marko Hautala: *Unikoira*. Kirja-arvio 22.10.2012. Saatavilla: <http://www.kirsinkirjanurkka.fi/2012/10/markohautala-Unikoira.html>. Haettu 15.1.2017.

Lehtonen, Maija 1983. Genre kirjallisuustieteen käsitteenä. *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja* 35. Helsinki: SKS.

Lyytikäinen, Pirjo 2005. Esipuhe. Teoksessa *Lajit yli rajojen*. Toim. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi & Päivi Koivisto. Helsinki: SKS.

Lyytikäinen, Pirjo 2015. Realismia fantasian ja allegorian maisemissa Erich Auerbach, ”Helvetin” realismi ja Johanna Sinisalon Linnunaivot. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 1. Saatavilla [www-muodossa: pro.tsv.fi/skts/Avain2015_1_sisalto.pdf](http://www.muodossa:pro.tsv.fi/skts/Avain2015_1_sisalto.pdf). Haettu 25.1.2017.

Makkonen, Anna 1991. *Romaani katsoo peiliin*. Helsinki: SKS.

Malmgren, Carl D. 1991. *Worlds Apart. Narratology of Science Fiction*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Matilainen, Hanna 2014. *Mitä kummaa. Opas kotimaiseen spekulatiiviseen fiktion*. Helsinki: BTJ Finland.

McHale, Brian 1987. *Postmodernist fiction*. New York: Methuen.

McNab, Christopher 1998. Psychological novel and roman d’analyse. Teoksessa *Encyclopedia of the novel*. Toim. Paul Schellinger, Christopher Hudson & Marijke Rijsberman. Chicago, IL: Fitzroy Dearborne.

Meinert, Rudolph & Pommer, Erich (tuottaja); Wiene, Robert (ohjaaja) 1920. *Das Cabinet des Dr. Caligari* [elokuva]. Saksa: Decla-Bioscop.

Mäyrä, Ilkka 1996. *Kiehtova ja kauhea demoni: kohti tekstin demonisten piirteiden analyysia*. Tampere: Tampereen yliopiston julkaisu.

Mäyrä, Ilkka 1998. Riemuitseva hirviö – Pahan voimien poetiikkaa. Teoksessa *Missä mennään? Kirjallisuuden lajeja ja ilmiöitä*. Toim. Kanerva Eskola, Antti Granlund & Markku Ihonen. Tampere: TAJU.

Nevala, Heikki 2009. Kahu ja mielen pimeät puolet. *Kosmoskynä* 1.

Nieminen, Tommi 2014. Kohti lukijan genrejä. Johdatusta semioottiseen lajiteoriaan. Verkkojulkaisu. Saatavilla: <http://docplayer.fi/4068128-Kohti-lukijan-genreja.html>. Haettu 7.12.2016.

Peltonen, Milla 2008. *Jälkirealismen ehdoilla. Hannu Salaman Siinä näkijä missä tekijä ja Finlandia-sarja*. Turku: Turun yliopisto.

Poe, Edgar Allan 2006 (1845). Korppi. Teoksessa *Edgar Allan Poe. Kootut kertomukset*. Suom. Jaana Kapari. Helsinki: Teos.

Poe, Edgar Allan 2006 (1843). Musta kissa. Teoksessa *Edgar Allan Poe. Kootut kertomukset*. Suom. Jaana Kapari. Helsinki: Teos.

Pommer, Erich (tuottaja) & Lang, Fritz (ohjaaja) 1927. *Metropolis* [elokuva]. Saksa: UFA.

Raevaara, Tiina 2008. Marko Hautala: Itsevalaisevat. Kirja-arvio Marko Hautalan romaanista. *Tähtivaeltaja* 3/2008.

Raipola, Juha 2012. Nyt ja tulevaisuudessa. Tieteisfiktion kaksi tulkinnan kategoriaa ja Leena Krohnin Pereat munduksen tulkinnallinen ambiguiteetti. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 4. Saatavilla www-muodossa: http://pro.tsv.fi/skts/Avain4_12_sisalto.pdf. Haettu 6.2.2017.

Rakkaudesta kirjoihin –blogi 2013. Marko Hautala; *Unikoira*. Kirja-arvio 21.7.2013. Saatavilla: <http://rakkaudestakirjoihin.blogspot.fi/2013/07/marko-hautala-Unikoira.html>. Haettu 15.1.2017.

Rose, Mark 1981. *Alien encounters. Anatomy of science fiction*. Cambridge & Lontoo: Harvard University Press.

Savolainen, Matti 1992. Gotiikka eilen ja tänään. Johdannoksi. Teoksessa *Haamulinnan perillisiä*. Toim. Matti Savolainen & Päivi Mehtonen. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.

Schager, Nick 2006. Review: Stalker. Elokuva-arvostelu 25.4.2006. Saatavilla: <https://www.slantmagazine.com/film/stalker/>. Haettu 5.8.2018.

Selznick, David (tuottaja) & Hitchcock, Alfred (ohjaaja) 1945. *Noiduttu* [elokuva]. Yhdysvallat: Selznick International Pictures.

Shelley, Mary 1973 (1818). *Frankenstein. Uusi Prometheus*. Jyväskylä: Gummerus.

Sisättö, Vesa 2006. Fantasia ja fantasiakirjallisuus. Teoksessa *Ihmeen tuntua. Näkökulmia lasten- ja nuorten fantasiakirjallisuuteen*. Toim. Anne Leinonen & Ismo Loivamaa. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.

Soikkeli, Markku 2015. *Tieteiskirjallisuuden käsikirja*. Helsinki: BTJ Finland.

Soikkeli, Markku 2016. *Tieteiselokuvan käsikirja*. Helsinki: Avain.

Suvin, Darko 1979. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press.

Tammi, Pekka 1991. Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS

Todorov, Tzvetan 1970/1980. *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Transl. Howard, Richard. Ithaca: Cornell University Press.

Väisänen, Hannu 2002. Kirottu maa. Kirja-arvio Marko Hautalan romaanista. *Spin* 4/2002.

Väänänen, Panu 2008. Hohtavat kalat. Kirja-arvio Marko Hautalan romaanista *Itsevalaisevat*. *Lumooja* 3-4/2008.

Ykspetäjä, Tero 2006. Reaalifantasiaa. *Kosmoskynä* 3/2006.